Coperta: *Cristea Müller*

Versiunea românească a studiului *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, ca şi îngrijirea textului german, aparţin lui Ion Roman.

TUDOR VIANU

OPERE

7

STUDII DE ESTETICĂ

★ ★

Ediţie şi note de
GELU IONESCU şi GEORGE GANĂ

Postfaţă de
GEORGE GANĂ





EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1978

DAS WERTUNGSPROBLEM IN SCHILLERS POETIK

VORWORT

Unter den zahlreichen Studien, die den ästhetischen Schriften Schillers und speziell seiner berühmten Poetik, die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung*, gewidmet wurden, hat überraschenderweise das ästhetische Wertungsproblem am wenigsten die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gelenkt. Und doch liegt gerade hierin die Hauptbedeutung der Schillerschen Abhandlung.

Denn wenn der Begriff der naiven und sentimentalischen Dichtung nur eine der Formen der zur Zeit Schillers allgemeinen Diskussion über die Beziehungen der antiken und der modernen Dichtung war, so erscheint in der Art, diese zu werten, die bedeutendste individuelle Variation des philosophischen Dichters. Wir werden sehen, wie sich Schiller, der das Problem vom Frankreich des XVII. Jahrhunderts erbte, von seinen Zeitgenossen unterschied, insofern er eine Wertauffassung gibt, die uns näher steht. Ihm eignet das Bewusstsein der Individualität der Werte und er verlangt also jede Dichtungsart an sich zu beurteilen. Aber wenn er sich anschickt, dieses Verlangen durchzuführen, liefert er uns ein bezeichnendes psychologisches Dokument, indem er uns sehen lässt, dass das ihm vorschwebende poetische Muster sich mit einem seiner liebsten künstlerischen Pläne deckt. Theoretisch ist das dichterische Ideal Schillers nur ein Moment einer Entwicklung, die aus dem französischen Klassizismus hervorgeht und sich noch nach ihm fortsetzt. Wir haben diesen Verlauf dargelegt und uns noch einmal an eine historische Darstellung

PROBLEMA VALORIZĂRII ÎN POETICA LUI SCHILLER

CUVÎNT ÎNAINTE

În numeroasele studii dedicate scrierilor estetice ale lui Schiller şi în special vestitei sale poetici, lucrarea *Despre poezia naivă şi cea sentimentală* [1], problema estetică a valorizării a atras, în mod surprinzător, cel mai puţin atenţia cercetătorilor. Şi totuşi tocmai aici rezidă importanţa principală a lucrării lui Schiller.

Căci, dacă noţiunea de poezie naivă şi sentimentală a fost numai una dintre formele luate, în vremea lui Schiller, de discuţia generală asupra raporturilor dintre poezia antică şi cea modernă, în modul de a le aprecia valoarea apare cea mai importantă variaţiune individuală a poetului filozof. Vom vedea cum Schiller, care a moştenit problema de la Franţa secolului al XVII-lea, s-a deosebit de contemporanii săi în măsura în care formulează o concepţie asupra valorii, concepţie care e mai apropiată de a noastră. El are conştiinţa individualităţii valorilor şi, ca atare, cere ca fiecare fel de poezie să fie apreciată în sine. Dar cînd trece la realizarea acestei cerinţe, ne oferă un document psihologic caracteristic, lăsîndu-ne să vedem că modelul poetic pe care şi-l imaginează coincide cu planurile sale artistice cele mai dragi. Teoretic, idealul poetic al lui Schiller este doar un moment dintr-o evoluţie ce-şi află începutul în clasicismul francez şi continuă şi după el. Am înfăţişat această evoluţie şi ne-am angajat încă o

[1] *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1796 (n. tr.).

gemacht, um das so verschiedene Schicksal des Begriffes „Naivität" zu zeigen. Dies war eine Gelegenheit, die es erlaubt, ein helleres Licht auf die Bedeutung der Schillerschen Reform, von der wir eben gesprochen haben, zu werfen.

Die Methode Schillers ist ein Weg voll von Kunstgriffen und Ablenkungen, ein lebhafter Kampf, um zu gewissen Ergebnissen zu kommen. Schon 1895 bemerkte Eugen Kühnemann, ohne weiter darauf einzugehen, das Vorhandensein dieser Widersprüche, Fiktionen, die den Gedanken Schillers unterstützen, die aber auch manchmal seine Auslegungen gestört haben: „wir sagen es auf das schärfste heraus: so zahlreich die Mängel sind, die ein bloss logischer Kopf an den Schillerschen Begriffsführungen aufstecken könnte, sie wiegen alle nichts. Denn haben wir einmal das Motiv ergriffen, haben wir das treibende Interesse verstanden, das jeden Gedanken schafft und stellt, so löscht sich alles Schwanken und jede Dunkelheit des Gedankens aus. Es tritt hervor, wie die methodische Schulung ihm nützlich war, die Erscheinungen zu ergreifen. Wir müssen nur auf die Phänomene schauen, um deren Deutung es sich handelt, und die Begriffe allein fruchtbar machen als Hilfsmittel, als Organe, um jene zu ergreifen." [1]

Es handelt sich für uns darum, näher zu sehen, welche diese Hilfsmittel sind und welchen Zwecken sie dienen. Es handelt sich darum, eine logische Analyse von Schillers Abhandlung zu versuchen und ihre historische Rolle genauer zu fixieren.

[1] Eugen Kühnemann, *Kants und Schillers Begründung der Ästhetik*, München, 1895, S. 142.

dată într-o descriere istorică, pentru a arăta destinul atît de divers al conceptului de „naivitate". A fost un prilej ce ne-a îngăduit să aruncăm o lumină mai clară asupra importanței reformei lui Schiller, despre care tocmai am vorbit.

Metoda lui Schiller este o cale plină de artificii și devieri, o luptă vie dusă pentru a ajunge la anumite rezultate. Încă din 1895, Eugen Kühnemann a observat, fără a intra în amănunte, existența acestor contradicții și ficțiuni pe care s-a sprijinit ideea lui Schiller, dar care i-au și viciat uneori comentariile : „O spunem în modul cel mai categoric : oricît de numeroase ar fi lipsurile pe care un cap numai logic le-ar putea evidenția în mînuirea de către Schiller a conceptelor, toate aceste lipsuri nu au nici o pondere. Căci, dacă am înțeles motivul, dacă am priceput interesul stimulator, care generează și aduce în discuție fiecare idee, atunci orice ezitare și orice obscuritate a ideii dispar. Iese la iveală cît de folositor a fost pentru el studiul metodic în înțelegerea fenomenelor. Nu avem decît să luăm în considerare fenomenele despre a căror interpretare este vorba și să fructificăm noțiunile ca mijloace auxiliare, ca organe, pentru a înțelege fenomenele." [1]

Așa stînd lucrurile, ceea ce trebuie să ne propunem este să vedem mai îndeaproape care sînt aceste mijloace auxiliare și căror scopuri le slujesc ele. Ceea ce trebuie să ne propunem este să încercăm o analiză logică a lucrării lui Schiller și să fixăm mai exact rolul ei istoric.

[1] Eugen Kühnemann, *Kants und Schillers Begründung der Ästhetik*, München, 1895, p. 142.

I. DER STREIT ÜBER ANTIKE UND MODERNE POESIE

Sechs Jahre nach der Veröffentlichung der Schillerschen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* stellte August Wilhelm von Schlegel, in seinen Berliner Vorlesungen, die Prinzipien der jungen romantischen Schule dar. Ganz zu Anfang seiner Vorlesungen bemerkt er, dass es eine vollständig neue Stellungnahme bedeute, wenn man selbst diejenigen massgebenden Werke der Modernen als ausgezeichnet ansehe, welche sich ihrer Richtung und ihrem Wesen nach in ausgesprochenstem Gegensatz zu den Werken der Alten befänden. Man hat oft, sagt er, über die Überlegenheit der Antiken und der Modernen gestritten (besonders in Frankreich im Zeitalter Ludwigs XIV.) und man hat nur diejenigen modernen Autoren zum Vergleich herangezogen, die sich in der Schule der Alten gebildet hatten und die in ihrem Fusstapfen wandelten, ohne sich im geringsten darüber im Zweifel zu sein, dass der Unterschied zwischen den beiderseitigen Dichtungen nicht nur ein Grad-, sondern auch ein Artunterschied ist. Um diesen Jahrhunderte alten Konflikt gerecht zu schlichten, muss man einen höheren Gesichtspunkt erringen, der hinsichtlich der beiden Gattungen vermittelnd wirken kann, eine theoretische, abstrakte Stellung, wie es der Indifferenzpunkt zwischen den beiden Polen einer magnetischen Linie ist.[1]

---

[1] A. W. v. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst.* I. Teil (1801—1802). *Die Kunstlehre* (in *Deutsche Literaturdenkmäler,* Heilbronn, 1884), S. 21—22.

I. DISPUTA ASUPRA POEZIEI ANTICE ŞI A CELEI MODERNE

La şase ani după ce Schiller şi-a publicat studiul *Despre poezia naivă şi cea sentimentală,* August Wilhelm von Schlegel a expus în prelegerile sale ţinute la Berlin principiile tinerei şcoli romantice. Chiar la începutul prelegerilor, Schlegel observă că o atitudine cu totul nouă ar consta în preţuirea deosebită arătată chiar acelor opere importante ale modernilor care, prin orientarea şi esenţa lor, se află în cea mai categorică opoziţie faţă de operele anticilor. Adesea, spune el, s-au angajat dispute în legătură cu superioritatea anticilor sau a modernilor (îndeosebi în Franţa din epoca lui Ludovic al XIV-lea) şi s-au luat spre comparare numai acei autori moderni care s-au format la şcoala anticilor mergînd pe urmele lor, fără să apară cea mai mică îndoială că deosebirea dintre cele două poezii e nu numai una de grad, ci şi una de esenţă. Pentru a aplana în mod just acest conflict, vechi de secole, trebuie să ne fixăm un punct de vedere superior, care să poată mijloci între cele două genuri, deci o poziţie teoretică, abstractă, cum este punctul de indiferenţă dintre cei doi poli ai unei linii magnetice.[1]

---

[1] A. W. v. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst.* I. Teil (1801—1802). *Die Kunstlehre* (în *Deutsche Literaturdenkmäler,* Heilbronn, 1884), p. 21—22.

Der Streit, den A. W. v. Schlegel erwähnt, ist nichts anderes als das berühmte *„querelle des anciens et des modernes"*, welches sich während der zweiten Hälfte der Regierung Ludwigs XIV. erhoben hatte und noch lange fortdauerte. Schlegel irrt sich jedoch über den Gegenstand dieses Zwistes, wenn er ihn uns als den „Vorzug der Alten oder Neuen" angibt. Diese Formulierung ist nicht genau. Man darf sich diesen Streit nicht als eine symmetrische Reihe von sich gegenseitig widerstreitenden Thesen vorstellen. Besonders die, welche man die „Alten" nannte, hielten vielmehr einen polemischen Ton aufrecht und griffen die „moderne" These in der Person ihrer Darsteller an. Herder, der sich selbst in etwas gegen diesen Streit wandte, beklagt sich, dass man es mehr „auf einen Rangstreit damals lebender Personen, als auf eine unparteiische Schätzung alter und neuer Verdienste" [1] abgesehen habe. Aber man muss zu Gunsten der „Alten" bemerken, dass sie bei der Begründung ihrer Behauptung eine weniger dogmatische Bestimmtheit zeigten als die Modernen. Der Vorzug der Alten geht bei ihnen nicht Hand in Hand mit irgend einer beliebigen Minderwertigkeit der Modernen. Der Vorzug der Alten liegt nur in der Zeit begründet; da sie zuerst das Schöne „erfunden" haben, muss man sie nachahmen: Alles sei gesagt, schreibt einmal La Bruyère, und man komme siebentausend Jahre zu spät. Er schlägt für die Kunst des Schreibens das vor, was man in der Architektur gemacht hat. Wie man hier den gotischen Stil — „den die Barbarei eingeführt hatte" — durch den jonischen und korinthischen ersetzt, so muss man sich, will man Vollkommenes erreichen, auch in der Kunst des Schreibens an die alten Muster halten. *„Combien de siècles se sont écoulés, avant que les hommes, dans les sciences et dans les arts, aient pu revenir au goût des anciens et reprendre enfin le simple et le naturel."* [2] Andererseits gibt Boileau zu, dass die Altertümlichkeit eines Schriftstellers kein sicherer Beweis seiner Vorzüglichkeit ist, sondern allein die alte und dauernde Bewunderung, die man immer

---

[1] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität.* Siebente Sammlung (in: *Sämtliche Werke*, herausg. von Suphan. Bd. XVIII), S. 6.

[2] La Bruyère, *Les Caractères. Des Ouvrages de l'Esprit* (in: *Oeuvres*, I, Paris, 1865), S. 113, 117.

Disputa pe care o amintește Schlegel nu este altceva decît vestita *„querelle des anciens et des modernes"*, care s-a aprins în a doua jumătate a domniei lui Ludovic al XIV-lea și a durat încă mult după aceea. Schlegel se înșală totuși în ceea ce privește obiectul acestei dispute, atunci cînd ni-l prezintă ca rezidînd în „prioritatea celor vechi sau, respectiv, a celor moderni". Formularea nu este exactă. Această dispută nu poate fi imaginată ca o serie simetrică de teze ce se combat reciproc. Îndeosebi cei care erau numiți „cei vechi" mențineau mai curînd un ton polemic și atacau tezele „moderne" în persoana reprezentanților lor. Herder, care el însuși s-a ridicat întrucîtva împotriva acestei dispute, se plînge că participanții la ea au avut în vedere mai curînd „o ceartă pentru întîietate între persoanele ce-au trăit pe atunci decît o apreciere nepărtinitoare a meritelor vechi sau noi". [1] Trebuie să observăm însă în favoarea celor „vechi" că în fundamentarea afirmațiilor lor au arătat ceva mai puțină rigiditate dogmatică decît modernii. Preferința celor „vechi" nu merge mînă în mînă cu vreo minimalizare a modernilor. Preferința față de cei antici se bizuie numai pe o motivare temporală ; trebuie imitați fiindcă ei au „descoperit" mai întîi frumosul : totul a fost spus, scrie undeva La Bruyère, iar noi venim cu șapte milenii mai tîrziu. La Bruyère propune pentru arta scrisului ceea ce s-a făcut în arhitectură. Așa cum în arhitectură stilul gotic — „pe care l-a introdus barbaria" — este înlocuit cu cel ionic și cel corintic, tot astfel și în arta scrisului, dacă vrem să obținem ceva desăvîrșit, trebuie să urmăm modelele antice. *„Combien de siècles se sont ecoulés, avant que les hommes, dans les sciences et dans les arts, aient pu revenir au goût des anciens et reprendre enfin le simple et le naturel."* [2]

Pe de altă parte, Boileau admite că însușirea de antic a unui scriitor nu constituie o dovadă sigură a superiorității sale, o asemenea dovadă fiind numai admirația veche și dura-

---

[1] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität.* Siebente Sammlung (în *Sämtliche Werke*, editate de Suphan, vol. XVIII), p. 6.

[2] La Bruyère, *Les Caractères. Des Ouvrages de l'Esprit* (în *Oeuvres*, I, Paris, 1865), p. 113, 117.

seinen Werken gezollt hat.[1] Wenn die Modernen nach einem gleichen Titel streben, müssen sie auf die lange und wiederholte Bestätigung der Jahrhunderte warten. In dem Brief, den Boileau an Ch. Perrault, seinen Hauptgegner, der eine Art Waffenstillstand zwischen den beiden Heerlagern zustande gebracht hatte, richtete, zeigt er sich entgegenkommend; er gibt zu, dass es Gattungen gibt, deren endgültige Form von den Alten festgelegt wurde, andererseits wieder Gattungen, die von den Modernen zur Vollkommenheit geführt wurden. Es ist wahr, dass er erklärt, dass in der Geschichte, der Satire, der Elegie die Lateiner uns überlegen bleiben. Aber wir haben Oden, ebnso gut wie die von Horaz. Und es gibt Dichtungsarten, in denen die Lateiner uns nicht nur nicht übertroffen, sondern die sie nicht einmal gekannt haben, wie z. B. *„ces poèmes en prose que nous appelons romans"*.[2] Und er erklärt weiterhin in einer sehr bezeichnenden Zusammenstellung, dass wir in Physik, Gelehrsamkeit, Astronomie, Geographie, Schiffahrt, Baukunst, Malerei, Kriegführung die Überlegenen seien. Wahrscheinlich hat Herder dieses Dokument nicht gekannt, denn nur so konnte er der in Frankreich geführten Auseinandersetzung vorwerfen: „dass man nicht allemal genug bestimmt, von welchen Alten oder Neuen, von welchen Künsten und Wissenschaften die Rede sei".[3] Diese Unterscheidung findet sich wirklich in dem Brief Boileaus an Ch. Perrault, und man findet sie andererseits auch bei den Modernen. Ein Fontenelle erwähnt auch, dass es ganz neue Arten gäbe, wie *„les lettres galantes, les contes, les opéras"*. Diese Bemerkungen sind auch unter einem anderen Gesichtspunkt interessant. Sie zeigen uns schon den Keim dieser Vergleichung der antiken Dichtung mit der modernen, die ihr Augenmerk auf den Unterschied der Gattung richtet und in der A. W. v. Schlegel eine ganz neue Einstellung sah.

Allerdings ist im Lager der Modernen der Geist entschiedener. Es gibt einige Hauptideen, die ihre Urteile leiten. Folgen wir ihnen bei Fontenelle. Einerseits die Idee der Beständigkeit der Naturgesetze. *„Toute la question de la pré-*

[1] Boileau, *Réflexions critiques sur Longin. Septième Réflexion* (*Oeuvres*, Amsterdam, 1772, V. Bd.).
[2] Boileau, *Lettre à Ch. Perrault* (*Oeuvres*, V. Bd.).
[3] Herder, *ibid.*, S. 6.

bilă nutrită mereu față de operele sale.[1] Dacă năzuiesc spre un titlu asemănător, modernii trebuie să aștepte confirmarea îndelungată și repetată a secolelor. În scrisoarea adresată lui Ch. Perrault, adversarul său principal, care a stabilit un fel de armistițiu între cele două tabere, Boileau se arată conciliant; el admite că există specii a căror formă a fost stabilită de cei vechi, dar, pe de altă parte, și specii pe care le-au dus la desăvîrșire modernii. E adevărat, el declară că în ceea ce privește istoria, satira și elegia, latinii ne rămîn superiori. Dar ode avem tot atît de bune ca și acelea ale lui Horațiu. De asemenea, există specii literare în care latinii nu numai că nu ne-au întrecut, dar pe care nici măcar nu le-au cunoscut, ca, de exemplu, *„ces poèmes en prose que nous appelons romans"*.[2] Mai departe, într-o conexiune foarte semnificativă, Boileau declară că noi sîntem superiori în fizică, erudiție, astronomie, geografie, navigație, arhitectură, pictură, tactica războiului. Probabil că Herder n-a cunoscut acest document, căci numai astfel a putut reproșa disputei purtate în Franța „că nu întotdeauna se precizează suficient despre ce vechi sau noi, despre ce arte și științe este vorba".[3] Precizarea deosebirii se găsește, într-adevăr, în scrisoarea lui Boileau către Ch. Perrault, se găsește, pe de altă parte, și la moderni. Fontenelle menționează și el că există specii cu totul noi, precum *„les lettres galantes, les contes, les opéras"*. Aceste observații sînt interesante și din alt punct de vedere. Ele ne înfățișează germenele acelei comparații dintre poezia antică și cea modernă, care-și îndreaptă atenția spre deosebirea bazată pe genuri și în care A. W. v. Schlegel vedea o atitudine cu totul nouă.

Oricum, în tabăra modernilor spiritul este mai decis. Judecățile acestora sînt dirijate de cîteva idei principale. Să le urmărim la Fontenelle. Pe de o parte, există ideea durabilității legilor naturii. *„Toute la question de la prééminence entre*

[1] Boileau, *Réflexions critiques sur Longin.* Septième Réflexion (*Oeuvres*, Amsterdam, 1772, vol. V).
[2] Boileau, *Lettre à Charles Perrault* (*Oeuvres*, vol. V).
[3] Herder, *ibid.*, p. 6.

éminence entre les anciens et les modernes, schreibt Fontenelle, *étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui*". Aber da die Bäume des Altertums nicht grösser waren als die, die wir sehen, ist kein Grund vorhanden zu glauben, dass die damaligen Gehirne eine stärkere Struktur aufwiesen. Es könnte sein, dass es Unterschiede gibt, die auf dem Klima beruhen, wie es bei Pflanzen in Erscheinung tritt, aber da das Klima in Griechenland, Italien und Frankreich ungefähr dasselbe ist, so kann man unter diesem Gesichtspunkt den Alten keinen Vorzug einräumen. Es herrscht endlich eine Neigung zur Ausgleichung der Geister infolge des Verkehrs. Andererseits ist es die Idee des Fortschritts, der Vervollkommnung des menschlichen Geistes. Nicht nur, dass wir den Alten in keiner Weise unterlegen sind, müssen wir ihnen vielmehr überlegen sein. Da die Alten zuerst da waren, sagt Fontenelle immer, und da ihre Forschungen uns eine Menge von Versuchen und Irrtümern erspart haben, so muss uns mehr gelingen. „*Un bon esprit cultivé*, schreibt er, *est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tout ce temps-là*", und ebenso, „*Ces vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les uns aux autres*" [1]. Also nur die Modernen betonen ihre Überlegenheit, ihren Vorzug, während die Alten nur die Ursprünglichkeit der alten Muster hervorhoben, sich aber nicht im geringsten über die hervorragende Bedeutung der modernen Möglichkeiten im Zweifel waren. Schlegel ruft uns in Wirklichkeit nur die Problemstellung der Modernen ins Gedächtnis zurück.

Wenn Schlegel den Gegenstand des berühmten Streites so darstellte, so war dies die Form, welche das Problem der Beziehungen zwischen der antiken und modernen Dichtung bei seinen Zeitgenossen hatte. In einem Punkt jedoch stimmt der Vergleich nicht; beinahe alle sprechen sich zugunsten der Antike aus. Selbst ein Herder, der einen wirklich historischen Sinn hatte für die Eigentümlichkeit der verschiedenen Epochen, unterlässt es bei der Beurteilung der mittelalterlichen

[1] Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes* (Oeuvres, Paris, 1752, IV. Bd., S. 170, 174, 192).

les anciens et les modernes — scrie Fontenelle — *étant une fois bien entendue, se réduit à savoir si les arbres qui étaient autrefois dans nos campagnes étaient plus grands que ceux d'aujourd'hui*." Dar, întrucît copacii din antichitate nu erau mai mari decît cei pe care-i vedem noi, nu există nici un motiv să credem că anticii aveau creieri cu o structură mai viguroasă. S-ar putea să existe deosebiri determinate de climă, așa cum apar la plante, dar în Grecia, Italia și Franța clima este aproximativ aceeași, astfel încît, din acest punct de vedere, nu se poate recunoaște anticilor vreun avantaj. În sfîrșit, domină o tendință spre echivalarea spirituală datorită circulației. Pe de altă parte, există ideea progresului, a perfecționării spiritului omenesc. Nu numai că nu sîntem în nici un mod inferiori celor vechi, ci, mai curînd, trebuie să le fim superiori. Întrucît anticii au existat înaintea noastră, afirmă cu stăruință Fontenelle, și întrucît cercetările lor ne-au scutit pe noi de o mulțime de încercări și erori, trebuie să reușim într-o măsură mai mare decît ei. „*Un bon esprit cultivé* — scrie el — *est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles precedents ; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tous ce temps-là*" și, tot astfel : „*Ces vues saines de tous les bons esprits qui se succéderont, s'ajouteront toujours les uns aux autres.*" [1] Așadar, numai modernii își accentuează superioritatea, preeminența, în vreme ce „anticii" nu evidențiază decît prioritatea vechilor modele, fără a avea nici cea mai mică îndoială în privința importanței excepționale a posibilităților moderne. Într-adevăr, Schlegel ne reamintește numai modul în care modernii au pus problema.

Modul în care Schlegel a înfățișat obiectul vestitei dispute se înscrie în forma sub care contemporanii săi au pus problema relațiilor dintre literatura antică și cea modernă. Totuși, într-un anumit punct această identitate nu există ; aproape toți contemporanii lui Schlegel se pronunță în favoarea celor vechi. Însuși Herder, care avea un simț istoric real pentru caracterul specific al diverselor epoci, nu evită, cînd apreciază poezia medievală, să-i opună ca model poezia anticilor :

[1] Fontenelle, *Digression sur les anciens et les modernes* (Oeuvres, Paris, 1752, vol. IV, p. 170, 174, 192).

Poesie nicht, ihr als Muster die Antike gegenüberzustellen: „Was der Poesie des Mittelalters fehlte, war nicht Stoff und Inhalt, nicht guter Wille und Endzweck; es fehlte ihr nicht an Idealen, auf welche sie hinarbeitete und sich bemühte; aber Geschmack, innere Norm und Regel fehlte ihr...; nur ein Mittel war dazu, die Wiedererweckung der Alten". Der Poesie des Mittelalters fehlte es an Geschmack. Sie wollte der Übervernunft Ausdruck verleihen, etwas, für das sie weder in der Sprache, noch in der Kunst ein Entsprechendes finden kann. Das wirklich religiöse Gefühl verlangt einen einfachen Ausdruck: „Schwieg nicht jener Entzückte von dem, was er im dritten Himmel gesehen hatte? Der Ausdruck, der der Religion geziemt, ist nicht Schwärmerei, sondern Einfalt und Wahrheit". Seht, wie die antike Dichtung frei ist von jedem leeren Pomp, wie „die heroische Poesie der Alten menschlich ist". Kein einziges Volk der Erde war ebenso mit „eigentlichem Kunst-Talent" begabt, wie die Griechen. Ihr Beispiel muss man nachahmen, wenn man Werke von „fortdauernder, wachsender Wirkung" erhalten will. Herder bewundert schliesslich den Aufbau der griechischen Werke, „diese Schicklichkeit und Kongruenz der Teile zur Eurythmie des Ganzes". In wenigen modernen Werken trifft man diesen organischen Geist an, aber da, wo er erscheint, haben wir es mit unsterblichen Werken zu tun; und er schliesst: „Einfalt also und Würde, Bedeutsamkeit und Wohlordnung haben wir von den Alten zu lernen um unserer Denkart und Sprache im Kleinsten und Grössten eine solche Gestalt zu geben".[1]

Was Friedrich Schlegel betrifft, so erklärt er in einer seiner Jugendschriften, dass „die Geschichte der griechischen Poesie eine allgemeine Naturgeschichte der Dichtkunst, eine vollkommene und gesetzgebende Anschauung" sei. Er empfiehlt das Beispiel der griechischen Poesie, da man hier das Element finden kann, welches der modernen Poesie fehlt und ohne das sie zu ewiger Gebrechlichkeit verurteilt ist. Fr. Schlegel geht von einem psychologischen Symptom aus; er fällt sein Urteil auf Grund einer inneren Empfindung. Die moderne Dichtung, sagt er, lässt uns unbefriedigt; sie weckt in uns eine Sehnsucht, die sie nicht stillen kann. Sie will eben

[1] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Achte Sammlung, *ibid.*, S. 72, 74, 75, 82, 85.

„Ceea ce i-a lipsit poeziei medievale n-a fost materialul și conținutul, bunăvoința și scopul final ; acestei poezii nu i-au lipsit idealurile pe care să le vizeze și spre care să se străduiască, dar i-au lipsit gustul, normele și regulile interioare... ; exista un singur mijloc pentru a le obține : reînvierea celor vechi". Poezia evului mediu a fost lipsită de gust. Ea a vrut să dea expresie rațiunii supreme, ceva pentru care nu putea găsi mijloacele corespunzătoare nici în limbă, nici în artă. Sentimentul religios adevărat cere o expresie simplă : „Cel aflat în extaz n-a tăinuit oare ceea ce văzuse în al treilea cer ? Expresia care-i stă bine religiei nu este exaltarea, ci simplitatea și adevărul." Priviți ce liberă de orice pompă goală este poezia antică, ce „omenească este poezia eroică a anticilor". Nici un popor de pe pămînt n-a fost atît de înzestrat „cu adevăratul talent artistic" ca grecii. Exemplul lor trebuie imitat, dacă vrem să obținem opere cu „o înrîurire durabilă, crescîndă". În sfîrșit, Herder admiră construcția operelor antice, „această simplitate și congruență a părților la euritmia întregului". În puține opere moderne se întîlnește acest spirit organic, dar, acolo unde apare, avem a face cu opere nemuritoare ; și Herder încheie astfel : „Simplitate, așadar, și demnitate, semnificație majoră și bună rînduială avem de învățat de la cei vechi, pentru a da un asemenea chip modului nostru de a gîndi și limbii noastre, sub aspectele cele mai mărunte, ca și cele mai importante".[1]

În ceea ce-l privește pe Friedrich Schlegel, acesta declară într-o scriere de tinerețe că „istoria poeziei grecești este o istorie naturală generală a artei poetice, o concepție desăvîrșită și care impune legi". Schlegel recomandă exemplul poeziei grecești, deoarece în ea poate fi aflat acel element care lipsește poeziei moderne și fără de care aceasta este condamnată la o eternă imperfecțiune. El pornește de la un simptom psihologic, fundamentîndu-și aprecierea pe o simțire lăuntrică. Poezia modernă, spune el, ne lasă nesatisfăcuți ; ea trezește în noi o nostalgie care nu se lasă stinsă. Înainte de toate, ea

[1] Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*. Achte Sammlung, *ibid.*, p. 72, 74, 75, 82, 85.

vor allem interessant sein, aber da es kein höchstes Interessantes gibt, da wir es hier mit einem intelektuellen „Quantum" zu tun haben, das sich bis ins Unendliche vermehren kann, so gelangt der Geist niemals in den Besitz einer Grenze, die sich fortwährend entfernt. Die moderne Dichtung ist heteronomisch; in ihrem Streben, immer etwas Wunderbares, Reiches, etwas Neues oder Sonderbares zu bieten, verrät sie, dass sie sich nie selbst genügt und dass sie immer eine Sklavin der Sinnlichkeit oder der Vernunft bleibt. Nur die objektive Schönheit der griechischen Poesie kann das schmerzhafte Sehnen lindern, unter dem die moderne Dichtkunst leidet: nur „das *Objektive* kann diese grosse Lücke ausfüllen; nur das Schöne kann diese heisse Sehnsucht stillen". Nur die griechische Poesie besitzt jene „Zweckmässigkeit ohne Zweck", woraus Kant den Charakter des Schönen machte. Alles ist in ihr Harmonie der Teile in der Einheit des Ganzen, „Übereinstimmung und Vollendung". Andererseits richtet sie ihr Augenmerk stets auf das Allgemeinste und Reinste in der menschlichen Natur. Aber selbst diese Neigung, „diese idealische Stellung", wird eine einzelne Merkwürdigkeit für den Verstand, soweit es ihr nicht gelingt, das Ganze zu durchdringen und das eigentliche Prinzip ihrer Organisation zu werden. Und das ist der Fall bei der modernen philosophischen Dichtung, deren Charakter nicht „ästhetisch", sondern „didaktisch" ist. Im Gegensatz dazu begegnen wir in der griechischen Poesie dieser wirksamen Kraft der Idee, welche sich die Masse der Tatsachen unterwirft und sie in einer geschlossenen, alle Teile umfassende Form anordnet; und deshalb kann man sie als vollkommen auf die Forderungen des ästhetischen Gewissens antwortend betrachten. [1]

Auch W. v. Humboldt nimmt Stellung zu dem Kampf der Alten und Modernen. Die moderne Kunst, sagt er, muss notwendig den Charakter ihrer Zeit annehmen, und wie um eine Erwiderung auf Ansprüche der Alten zu geben, schreibt er: „Auch wäre es ein niederschlagender Gedanke, wenn die Folge so vieler und tatenreicher Jahrhunderte uns nichts hinterlassen hätte, wodurch auch wir an unserem Teile die Kunst

[1] Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* (in: *Seine prosaischen Jugendschriften*, hgb. von J. Minor, Wien, 1882, I, Bd.), S. 109, 110, 121, 125, 127 etc.

dorește să fie interesantă, dar întrucît într-însa nu există ceva extrem de interesant, întrucît avem a face într-însa cu un „quantum" intelectual ce se poate extinde pînă la infinit, spiritul nu ajunge niciodată în posesia unei limite, căci aceasta se îndepărtează necontenit. Poezia modernă este eteronomică ; în năzuința ei de a oferi mereu ceva uimitor și bogat, ceva nou sau neobișnuit, trădează faptul că nu-și este sieși îndestulătoare și că rămîne mereu o sclavă a senzorialității sau a rațiunii. Numai frumusețea obiectivă a poeziei grecești poate alina nostalgia dureroasă de care suferă arta poetică modernă : numai „ceva *obiectiv* poate umple această mare lacună ; numai frumosul poate stinge această nostalgie fierbinte". Numai poezia grecească posedă acea „finalitate fără scop" din care Kant a făcut caracterul frumosului. Totul în ea este armonie a părților în unitatea întregului : „concordanță și perfecțiune". Pe de altă parte, ea își îndreaptă atenția întotdeauna spre aspectele cele mai generale și mai pure din natura omenească. Dar însăși această înclinație, „această poziție ideală" devine o ciudățenie pentru rațiune atunci cînd nu reușește să pătrundă întregul și să devină principiul propriu-zis al organizării ei. Acesta este cazul poeziei filozofice moderne, al cărei caracter nu este „estetic", ci „didactic". Dimpotrivă, în poezia greacă întîlnim acea forță activă a ideii, care-și supune masa faptelor și o orînduiește într-o formă închisă ce cuprinde toate părțile ; de aceea poezia greacă poate fi considerată ca răspunzînd desăvîrșit cerințelor conștiinței artistice. [1]

W. v. Humboldt ia și el poziție față de lupta dintre cei vechi și cei moderni. Arta modernă, spune el, trebuie să ia în mod necesar caracterul epocii ei ; și ca și cum ar da o replică unor obiecții făcute de cei vechi, scrie : „Ar fi și o idee descurajatoare ca succesiunea atîtor secole bogate în fapte să nu ne fi lăsat nimic prin care, la rîndul nostru, să fim în

[1] Fr. Schlegel, *Über das Studium der griechischen Poesie* (în *Seine prosaischen Jugendschriften*, editate de J. Minor, Viena, 1882, vol. I), p. 109, 110, 121, 125, 127 etc.

zu bereichern im Stande wären". Seine Vorliebe gilt jedoch der griechischen Dichtung: das geht aus dem Geist der Erörterungen hervor, die er in seiner Studie über *Hermann und Dorothea* von Goethe den Bedingungen der Dichtkunst widmet. Der Unterschied zwischen der antiken und modernen Dichtung erscheint bei Humboldt der Norm der Objektivität entsprechend. Indem Humboldt sich mit der Norm der Objektivität beschäftigt, kommt er auf den Unterschied antiker und moderner Dichtung zu sprechen. Diese ist die Fähigkeit der Dichtung: „bloss sinnliche Gegenstände zu geben und diese in ihren vollständigen Umrissen, in den reinen Formen der Einbildungskraft gezeichnet". In der ganzen Dichtkunst haben wir es mit sinnlichen und lebendigen Gestalten zu tun, bei Homer wie bei Ariost. Aber während diese sich bei ersterem zu einem geschlossenen Ganzen verbinden, bleiben sie bei letzerem in einem Zustand von losen Massen.

Humboldt erhält bei dieser Gelegenheit einen Begriffs-Parallelismus, verwandt dem, den Wölfflin zwischen „linearisch" und „malerisch" aufstellt. Homer, sagt er, gefällt uns besonders wegen seiner Form, Ariost besonders wegen seiner Farbe und seinem Kolorit. Der eine gruppiert seine Gestalten so, dass unsere Einbildungskraft auf einmal das Ganze übersieht, der andere belässt sie in einer verhältnismässig unabhängigen Stellung, insofern er die Aufmerksamkeit auf den Kontrast ihrer Farbentöne hinlenkt. „Wenn Homer sich strenger an das Ganze hält, Ariost mehr den einzelnen Teil heraushebt, so muss der erstere mehr auf die Form, der letztere mehr auf den Effekt rechnen, den in der Verbindung eine Figur mit der anderen macht. Das aber ist es, was man in der Dichtkunst Licht und Schatten nennen kann, der Grad, um den eine Gestalt dadurch hervor- oder zurücktritt, dass eine andere neben ihr steht". Das, was eine solche Unterscheidung erlaubt, ist der verhältnismässige Grad von Objektivität: „Was also diese Verschiedenheit begründet, ist allein die höhere Objektivität". Bei Homer hat man die grösste, hier ist „der höchste Grad der Objektivität erreicht, da steht schlechterdings nur ein Gegenstand vor der Einbildungskraft da; wie viele sie auch derselben unterscheiden möchten, so vereinigt sie sich doch immer nur in ein Bild; da ist der Stoff bis auf seine kleinsten Teile besiegt, da ist alles Form und

stare a îmbogăţi arta". Preferinţa lui Humboldt se îndreaptă totuşi spre poezia greacă : lucrul acesta reiese din spiritul analizei dedicate condiţiilor artei poetice, analiză cuprinsă în studiul său asupra poemului *Hermann şi Dorothea* de Goethe. Pentru Humboldt, deosebirea dintre poezia antică şi cea modernă constă în norma obiectivităţii. Ocupîndu-se cu norma obiectivităţii, el ajunge să vorbească despre deosebirea dintre poezia antică şi cea modernă. Aceasta rezidă în capacitatea poeziei „de a da numai obiecte senzoriale, schiţate în contururile lor desăvîrşite, în formele pure ale imaginaţiei". În întreaga artă poetică, atît la Homer cît şi la Ariosto, avem a face cu chipuri concrete şi vii. Dar în vreme ce la primul acestea se reunesc într-un întreg închis, la cel din urmă rămîn în starea unor mase laxe.

Cu acest prilej, Humboldt obţine un paralelism noţional, înrudit cu acela pe care îl stabileşte Wölfflin între „liniar" şi „pictural". Homer, spune el, ne place îndeosebi datorită formei sale, Ariosto, îndeosebi datorită culorii şi a coloritului său. Cel dintîi îşi grupează chipurile în aşa fel încît imaginaţia noastră să cuprindă dintr-o dată întregul, cel de-al doilea le lasă într-o poziţie relativ independentă, îndreptîndu-ne atenţia spre contrastul tonurilor lor de culoare. „Dacă Homer se ţine mai riguros de întreg, iar Ariosto evidenţiază mai mult fiecare parte, cel dintîi trebuie să conteze mai mult pe formă, cel din urmă mai mult pe efectul pe care îl produce o figură în legătură cu celelalte. Dar aceasta este ceea ce în arta poetică s-ar putea numi lumină şi umbră, gradul în care un chip iese în evidenţă sau, dimpotrivă, trece pe un plan secundar datorită prezenţei lîngă el a unui alt chip." Ceea ce îngăduie o asemenea deosebire este gradul relativ de obiectivitate : „Ceea ce determină aşadar această diferenţă este numai obiectivitatea superioară". La Homer avem a face cu obiectivitatea cea mai mare : aici „s-a ajuns la gradul suprem al obiectivităţii, aici în faţa imaginaţiei se află exclusiv un obiect ; oricît de multe obiecte s-ar putea deosebi, ele se reunesc totuşi întotdeauna într-un singur tablou ; aici materialul este dominat pînă în cele mai mici părţi ale lui, aici

durch das Ganze hin nur ein und ebendieselbe".[1] Es gibt keinen Zweifel, dass Humboldt nach dem Kriterium der Objektivität, der griechischen Dichtkunst den Vorrang zuerkennt. So hat aber das Problem der Alten und Modernen vollständig seine Gestalt verändert. Man sucht nicht mehr die Überlegenheit der einen oder der anderen Dichtkunst von einem der Kunst heterogenen Gesichtspunkt zu bestimmen. Man schliesst nicht mehr aus dem Fortschritt der Wissenschaft auf die Vortrefflichkeit der Kunst. Das Verdienst der „Erfindung des Schönen" macht auf niemand mehr Eindruck. Man hat begonnen, das Schöne neben dem Wahren und dem Guten als eine spezifische unabhängige Energie des Geistes zu begreifen. Man versucht es, aus ihm selbst zu beurteilen durch ein ihm immanentes Prinzip. Nicht mehr die Evidenz ist es, die in den Angelegenheiten des Schönen entscheidet, sondern die Spekulation.

Andererseits ist man zu der Idee der Notwendigkeit der Kulturformen gelangt. Die Arbeit des menschlichen Geistes wird nicht mehr als eine lineare Entwicklung aufgefasst, deren aufeinanderfolgende Etappen den relativen Grad ihrer Vervollkommung bezeichnen, sondern als eine Reihe von Produktionen, die in sich geschlossen sind. Man prüft die Kunst in ihren zahlreichen Verbindungen mit den anderen Erscheinungen der Kultur, der Religion, den Sitten und der besonderen Art, die Welt zu erfassen.

Die Erscheinung des Christentums ist für Herder massgebend bei der Bildung der neuen Dichtung. Diese entnimmt nun ihren Stoff nicht mehr der Mythologie, die von jetzt ab als ein Zyklus von Dämonensagen angesehen wird. Die neue Dichtung trägt die Züge der neuen Religion, für die „diese Welt nur ein vorübergehender Schatten zur künftigen Welt ist". Der Kunstbetrachter muss seine Aufmerksamkeit zwischen der Welt der fühlbaren Wirklichkeit und einer transzendenten teilen. Man hat es nicht mehr mit scharf umrissenen Vorstellungen und der Wirklichkeit entlehnten Gestalten zu tun, sondern mit *Allegorien* und *Larven* — Namen, unter denen Herder Vorstellungen oder Wesen versteht, die auf der einen Seite der wahrnehmbaren Wirklichkeit, auf der

[1] W. v. Humboldt, *Über Goethes „Hermann und Dorothea"* (in: *Gesammelte Werke*, Berlin, 1843, IV. Bd.). S. 128, 62, 65, 69–70, 63.

totul e formă, una și aceeași datorită întregului".[1] Nu există nici o îndoială că Humboldt, aplicînd criteriul obiectivității, recunoaște superioritatea artei poetice grecești. În felul acesta însă, problema privitoare la antici și moderni și-a schimbat complet înfățișarea. Nu se mai caută determinarea superiorității unei arte poetice sau a alteia, pornindu-se de la un punct de vedere eterogen artei. Nu se mai trag concluzii asupra superiorității artei pornindu-se de la progresul științei. Meritul „descoperirii frumosului" nu mai face nimanui impresie. Frumosul a început să fie înțeles, alături de adevăr și bine, ca o energie specifică independentă a spiritului. Se încearcă aprecierea lui pornindu-se de la el însuși, pe baza unui principiu ce i este imanent. Evidența nu mai este acum factorul care decide în chestiunile privitoare la frumos, locul ei fiind luat de speculație.

Pe de altă parte, s-a ajuns la ideea necesității formelor de cultură. Activitatea spiritului uman nu mai este înțeleasă ca o evoluție liniară, ale cărei etape succesive indică gradul relativ al perfecțiunii lor, ci ca o serie de producții închise în sine. Arta este examinată în numeroasele ei legături cu celelalte fenomene ale culturii, cu religia, cu moravurile și cu modul specific de a înțelege lumea.

Pentru Herder, fenomenul creștinismului este decisiv pentru constituirea noii poezii. Aceasta nu-și mai ia materia din mitologie, care este privită de aici înainte ca un ciclu de legende despre demoni. Poezia nouă poartă trăsăturile noii religii, pentru care „această lume nu e decît o umbră trecătoare a lumii viitoare". Contemplatorul artei trebuie să și distribuie atenția între lumea realității sensibile și o lume transcendentă. Nu mai avem de a face cu reprezentări conturate precis și cu chipuri împrumutate din realitate, ci cu *alegorii* și *fantome* — nume prin care Herder înțelege reprezentări sau ființe care pe de o parte aparțin realității percep-

[1] W. v. Humboldt, *Über Goethes „Hermann und Dorothea"* (in *Gesammelte Werke*, Berlin, 1843, vol. IV, p. 128, 62, 65, 69–70, 63.

anderen der Phantasie und der Ahnung angehören. Alle Handlungen und alle Leiden der Menschen, alle ihre Tugenden und Laster bekommen eine religiöse Färbung. Liebe mischt sich mit Frömmigkeit, und die Wollust wird desto sinnlicher. Selbst der Kriegsruhm wird ein frommer Ruhm. Gerade diese Mischung des Laienelementes mit dem religiösen bestimmt den Charakter der christlichen Dichtung. Es gibt weitere Kulturbedingungen der entstehenden Poesie. Im Mittelalter, fährt Herder fort, bediente sich die Wissenschaft des Lateins und das einzige Ausdrucksmittel des volkstümlichen Gedankens und der volkstümlichen Sprachen blieb die Poesie. Wenn die Völker Europas denken lernen wollten, mussten sie ihre Landessprache gestalten: „sie mussten in ihrer Volkssprache witzige, sinnreiche, anmutige Dinge hören, an denen sich ihr Verstand schärfte... Mit Fragen der Liebe fing man an; zu weit wichtigeren schritt man fort; die mittleren Zeiten haben manche Dinge sehr scharf und rein erörtert. Mit Erzählungen fing man an und wusste in sie einzukleiden, was man nackt nicht sagen durfte... Dieser Poesie Ziel und Zweck war nämlich *Freiheit der Gedanken*". Sogar das Phänomen des Reimes sucht Herder durch das Ganze der mittelalterlichen Kultur aufzuhellen. Es ist ein Versuch, die hässliche Vulgärsprache, *la lingua volgare*, zu veredeln.

Ganz ebenso lässt die im Zusammenhang mit dem Protestantismus gebildete Dichtung den Charakter ihres Milieu erkennen. Den Geist des Protestantismus bildet die Aufklärung. Man beginnt nicht nur die Religion, sondern auch das ganze Leben in ihrem Lichte zu betrachten. Die Dichtung wird mit einer Strömung von Philosophie durchsetzt, die „der Sinnlichkeit vielleicht schadet, dem menschlichen Geist aber notwendig war". Es entsteht daraus eine *Dichtung aus Reflexion*. Das individuelle Moment, die Persönlichkeit des Dichters drängt sich in den Vordergrund, während sie bei den älteren Dichtern, die sich der Natur freier hingaben, vollständig hinter der eigentlichen Darstellung verschwand. Das waren die Zeiten der reinen Betrachtung. Aber mit den Zeiten der Reformation blieben die Dichter nicht mehr einfache Sänger fremder Begebenheiten, sie wurden gelehrte Männer,

tibile, iar pe de alta, fanteziei și intuiției. Toate acțiunile și toate suferințele oamenilor, toate virtuțile și viciile lor capătă o coloratură religioasă. Iubirea se amestecă cu evlavia, iar voluptatea devine cu atît mai senzorială. Pînă și gloria războinică devine o glorie pioasă. Tocmai această mixtură a elementului laic cu elementul religios determină caracterul poeziei creștine. Există și alte condiționări culturale ale poeziei ce ia acum ființă. În evul mediu, continuă Herder, știința s-a folosit de limba latină, iar singurul mijloc de expresie pentru gîndirea populară și pentru limbile populare a rămas poezia. Dacă popoarele Europei voiau să învețe a gîndi, trebuiau să-și configureze limba țării lor : „trebuiau să asculte în limba poporului lor lucruri glumețe, spirituale, atrăgătoare, prin care să și ascută mintea... S-a început cu problemele iubirii ; s-a pășit mai departe spre altele mult mai importante ; evul mediu a dezbătut cîteva lucruri cu foarte multă ascuțime și puritate. S-a început cu narațiuni, reușindu-se să se înveșmînteze în ele ceea ce nu era îngăduit să se spună pe față... Țelul și scopul acestei poezii a fost anume *libertatea ideilor.*" Herder încearcă să clarifice prin ansamblul culturii medievale pînă și fenomenul rimei. Este o încercare de a înnobila urîta limbă vulgară, *la lingua volgare.*

Poezia constituită în conexiune cu protestantismul dezvăluie în același fel caracterul mediului ei. Spiritul protestantismului este cristalizat de iluminism. În lumina acestuia este considerată de aici înainte nu numai religia, ci și întreaga viață. Poezia este străbătută de un curent de filozofie, care „păgubește poate senzorialității, dar era necesar spiritului omenesc". De aici ia naștere o *poezie derivată din reflecție.* Momentul individual, personalitatea poetului, răzbate în primul plan, în vreme ce la poeții mai vechi, care se dăruiau mai liber naturii, dispărea pe de-a-ntregul înapoia descrierii propriu-zise. Acelea fuseseră vremurile contemplației pure. Dar, odată cu perioada Reformei, poeții nu mai rămîneau simpli cîntăreți ai unor întîmplări străine, ci deveneau oameni învățați, care

die „uns das Gebäude ihres eigenen Kopfes zur Schau bringen wollten“.[1]

Einen analogen Versuch, die Dichtung einer Epoche durch den Geist ihrer Religion zu erklären, findet sich bei Jean Paul Richter. In Bezug auf die „romantische“ Dichtung, die er auch gleichbedeutend die „christliche“ Dichtung nennt, gehen seine Betrachtungen in keinem Punkt über das hinaus, was man seit Herder wusste. Einen neueren Zug weisen seine Ansichten über die griechische Dichtung auf. Aber anstatt uns systematisch in die Rolle der Religion bei der allgemeinen menschlichen Kulturarbeit einzuführen, will Jean Paul die Schwierigkeit durch vage Andeutungen oder auch nur einfache Vergleiche lösen. Zum Verständnis dafür, welches hohen Grades von Objektivität sich die griechische Poesie erfreute, lenkt er z. B. unseren Blick auf die Mythologie, in der „alle ihre Körper lebendig und veredelt, und alle ihre Geister verkörpert waren“. Die griechische Dichtung zeichnet sich durch einen allgemein menschlichen Charakter aus; so hatten „in der Mythologie, in diesem Durchgange durch eine Sonne, einen Phöbus, alle Wesen das Gemeine und den Überfluss der Individualität abgestreift; hatte jeder Genuss auf dem Olymp seinen Verklärungs Tabor gefunden“. Er will uns auch über die kosmische Bedingtheit der griechischen Dichtung aufklären, aber dieser bizarre Geist ersetzt fortwährend ernsthafte Betrachtungen durch liebenswürdige Spielereien. „Wenn die spätern Dichter Geschöpfe der Zeit... sind, so sind die griechischen zugleich Geschöpfe einer Morgenzeit und eines Morgenlandes“. „Morgenzeit“ und „Morgenlandes“! Durch diese einfache Wortspiel gelangt er zur geographischen Frage: „Eine poetische Wirklichkeit warf statt der Schatten nur Licht in ihren poetischen Widerschein. Ich erwäge das begeisternde, nicht berauschende Land mit der rechten Mitte zwischen armer Steppe und erdrückender Fülle, so wie zwischen Glut und Frost...“. Und ohne tiefer auf den möglichen Einfluss des Klimas auf die Kunst einzugehen, springt er von dem Worte „Mitte“ um auf die völkerpsychologische Frage: „Ferner, die klimatisch mitgegebene Mitte der Phantasie zwischen einem Normann und einem Araber“. Genau dasselbe gilt von dem,

[1] Herder, *Briefe* etc. Siebente Sammlung, p. 28—29, 46. *Briefe* etc. Achte Sammlung, S. 96—97, 101.

„voiau să ne ofere privirii construcţia propriului lor cap“.[1]

O încercare analogă de a explica poezia unei epoci prin spiritul religiei ei se găseşte la Jean Paul Richter. Consideraţiile acestuia referitoare la poezia „romantică“, pe care o numeşte şi „creştină“, stabilind între cele două epitete un raport de sinonimie, nu depăşesc în nici un punct ceea ce se ştia de la Herder încoace. O trăsătură mai nouă apare însă în opiniile sale asupra poeziei greceşti. Dar în loc de a ne prezenta o introducere sistematică asupra rolului jucat de religie în lucrarea culturală omenească luată în general, Jean Paul vrea să rezolve dificultatea prin aluzii vagi, sau chiar şi numai prin simple analogii. De exemplu, pentru a ne face să înţelegem de ce grad înalt de obiectivitate s-a bucurat poezia greacă, el ne îndreaptă privirea spre mitologie, în care „toate corpurile ei au fost vii şi înnobilate, precum spiritele i-au fost întrupate“. Poezia greacă excelează printr-un caracter general-omenesc: astfel, „în mitologie, în această trecere printr-un soare, printr-un Phoebus, toate făpturile şi au pierdut trasăturile ordinare şi superflue ale individualităţii; pe Olimp, orice desfătare şi-a aflat Taborul transfigurării“. Jean Paul doreşte să ne lămurească şi asupra condiţiei cosmice a poeziei greceşti, dar acest spirit bizar înlocuieşte necontenit consideraţiile serioase prin nimicuri amabile. „Dacă poeţii de mai tîrziu sînt creaturi ale timpului... poeţii greci sînt totodată creaturi ale unui timp al dimineţii şi ale unei ţări a dimineţii.“[2] „Timp al dimineţii“ şi „ţara a dimineţii“ ! Printr un astfel de simplist joc de cuvinte, scriitorul ajunge la problema geografică: „O realitate poetică arunca în reflectarea ei poetică numai lumină în loc de umbra. Consider ţara care însufleţeşte, nu ameţeşte, ca aflîndu-se la mijlocul potrivit între stepa săracă şi opulenţa apăsătoare, cum ar fi între dogoare şi îngheţ...“ Fără a merge mai adînc în ceea ce priveşte influenţa posibilă a climei asupra artei, Jean Paul sare de la cuvîntul „mijloc“ la o problemă de psihologie etnică: „Mai departe, mijlocul climatic dat al fanteziei între un normand şi un arab“. Aceeaşi apreciere trebuie făcută şi

[1] Herder, *Briefe* etc. Siebente Sammlung, p. 28—29, 46. *Briefe* etc. Achte Sammlung, p. 96—97, 101.
[2] *Morgenland* = Orient (n. tr.).

was er über die Jugend der griechischen Rasse sagt. Die Jugend ihrer Augen, die junge Sinnlichkeit ihres Blickes erklärt den Erfolg der Griechen in ihrer objektiven Beschreibung. Andererseits wendet sich der junge Mensch mehr an das Allgemeine als an das Besondere; deswegen hatten die Griechen mehr Erfolg in der Lyrik als in der Komödie, die eine starke Individualisierung der Charaktere verlangt!... Bei anderer Gelegenheit kommt Jean Paul wiederum auf die Frage der Individualität in der Dichtung zurück und lässt uns wissen, dass der griechischen Menschheit eine so komplizierte Individualisierung, wie die unsrige es ist, unbekannt war; man darf nicht vergessen, dass sie im Beginn der Welt existierte. Es glückte ihr daher die Zeichnung der weiblichen Charaktere besser, denn „das Weib wird nie so individuell als der Mann, es behält in seinen Unterschieden, wenigstens im Schein, mehr die grossen allgemeinen Formen der Menschheit und Dichtung bei, nämlich von Gut und Böse, Jungfrau, Gattin u.s.f.“ [1]

Letzterer Gedanke führt uns jedoch zu W. v. Humboldt zurück. Es ist sein Gedanke. Die Idee des Fortschritts der Individualisierung gestattet es Humboldt, die moderne Dichtung von der antiken evolutionsmässig zu unterscheiden. In demselben steigenden Masse, sagt uns Humboldt, in dem wir unsere intellektuellen Kräfte zur Erkenntnis der Welt anwenden, vermehren sich auch die Beziehungen, die uns an sie binden. Betrachten wir die Objekte auf einmal von mehreren Seiten, so werden sie reicher an Eigenschaften. Deshalb sieht der Gebildete in einem einzigen Punkt eine ganze Welt von Erscheinungen, während der Ungebildete in einer ganzen Menge von Objekten eine einförmige und ungeschiedene Masse erblickt. Aber neben dieser Verfeinerung der Wahrnehmung, die das sinnliche Gebiet der Natur erweitert, vermehrt sich auch die eigentliche Menge unserer Gedanken und Gefühle. Und hier, in diesem normalen seelischen Prozess liegt die Grundlage unserer Poesie, die Humboldt bereits in ihrem malerischen Reichtum an Einzelheiten im Gegensatz zu der linearen Einfachheit der klassischen Dichtung charakterisiert. [2]

[1] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, 1804, I–III; I, S. 96, 80–82, 88; II, S. 373–376, 377–378.
[2] W. v. Humboldt, *ibid.*, S. 125–126.

asupra celor spuse de el despre tinerețea rasei grecești. Tinerețea ochilor acesteia, sensibilitatea juvenilă a privirii ei explică succesul grecilor în descrierile lor obiective. Pe de altă parte, omul tînăr se îndreaptă mai mult spre ceea ce e general decît spre ceea ce e deosebit; de aceea, grecii au avut în lirică mai mult succes decît în comedie, care cere o individualizare puternică a caracterelor !... Cu alt prilej, Jean Paul se reîntoarce la problema individualității în poezie, informîndu-ne că umanitatea greacă n-a cunoscut o individualizare atît de complicată cum e a noastră; să nu uităm că această umanitate a existat la începutul lumii. Ea a reușit să zugrăvească mai bine caracterele feminine, deoarece „femeia nu este niciodată atît de individuală ca barbatul; în deosebirile ei, femeia păstrează mai mult, fie și numai în aparență, marile forme generale ale umanității și ale poeziei, anume acelea ale binelui și răului, ale fecioarei, soției etc.“ [1]

Ultima idee ne conduce totuși înapoi la W. v. Humboldt. Este ideea lui. Această idee a progresului individualizării i-a îngăduit lui Humboldt să deosebească dintr-un unghi de vedere evolutiv poezia modernă de cea antică. Cu cît mai mult ne folosim forțele intelectuale pentru cunoașterea lumii — ne spune Humboldt — cu atît mai numeroase devin relațiile ce ne leagă de aceasta. Dacă contemplăm obiectele sub mai multe laturi în același timp, ele devin mai bogate în însușiri. Acesta este motivul pentru care omul cultivat vede într-un singur punct o lume întreagă de fenomene, în vreme ce omul necultivat zărește într-o mulțime întreagă de obiecte doar o masă uniformă și nediferențiată. Dar, paralel cu această rafinare a percepției, care lărgește domeniul senzorial al naturii, se înmulțește și numărul propriu-zis al ideilor și sentimentelor noastre. Iar aici, în acest proces sufletesc normal, se află baza poeziei noastre, pe care Humboldt o și caracterizează în bogăția ei picturală de amănunte, în contrast cu simplitatea liniară a poeziei clasice. [2]

[1] Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, Hamburg, 1804, I—III; I, p. 96, 80–82, 88; II, p. 373—376, 377—378.
[2] W. v. Humboldt, *ibid.*, p. 125—126.

Wenn wir die ganze Diskussion über die antike und moderne Dichtung, die wir flüchtig skizziert haben und die bei den Deutschen ohne Zweifel ein Erbe des französischen Klassizismus war, mit einem Blicke überschauen, so bekommen wir den Eindruck, dass sich hier gleichzeitig zwei Strömungen vermischen. Auf der einen Seite eine historische Strömung, ein Streben, die Dichtung eines bestimmten Zeitabschnittes in ihrer Ursprünglichkeit und ihrer speziellen Produktivität zu erfassen. Um die ausgezeichnete Terminologie von R. Müller-Freienfels anzuwenden, werden wir sagen, dass alle diese Schriftsteller die „Wertgeltung" durch das „Werterlebnis" zu ersetzen trachten [1]. Alle diese Schriftsteller streben danach, tiefer in die Originalität der vergangenen Epochen einzudringen; sie begnügen sich nicht mehr diese Epochen im Lichte einer streng persönlichen Stellung zu beurteilen, sondern versuchen das Einfühlungsvermögen zu erweitern und betrachten ihre Aufgabe nur dann als erfüllt, wenn ein aus den Tiefen der Geschichte gekommenes Echo den harmonischen Klang in ihrer Seele erweckt hat. Sie wollen nicht über die Werte urteilen; sie wollen sie erleben.

Insofern sich diese Strömung erhalten hat, frischte sie die Studien zu der Kunstgeschichte in beträchtlichem Masse auf. Während man so während des ganzen Klassizismus den gotischen Stil für ein Produkt der Barbarei ansah — wir haben bei Gelegenheit dieselbe Meinung bei La Bruyère gefunden —, für eine Form der Degeneration des Kunstgefühls, verwerfen die modernen Forscher diese Betrachtungsweise und versuchen durch die Reaktualisierung der Motive, die in der Seele des mittelalterlichen Menschen arbeiteten, den ganzen Bedeutungsinhalt dieser Kunstform zu erhalten. Das ist eine Neuerung, die durch die Romantik eingeführt wurde, deren nicht geringstes Verdienst diese Weckung des historischen Sinnes war, und den wir hier an seinem richtigen Platze feststellen können. Auf der anderen Seite aber wollen alle diese Schriftsteller die Werte nicht nur erleben, sondern sie auch zur Geltung bringen. Dieser Umstand fuhrte zu einem Konflikt, der in der Seele eines Fr. Schlegel interessante dramatische Formen annahm. O. Walzel bemerkt: „auch dann, wenn der junge Schlegel literatur- und kulturgeschichtliche Konstruktionen er-

[1] R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, II. Bd., S. 262.

Dacă aruncam o privire asupra întregii discuţii referitoare la poezia antică şi la cea modernă, discuţie pe care am schiţat-o fugar şi care la germani a fost, fără îndoială, o moştenire a clasicismului francez, atunci avem impresia că aici se împletesc două curente concomitente. Pe de o parte, un curent istoric, o tendinţă de a înţelege poezia unei anumite perioade în caracterul ei originar şi în productivitatea ei specială. Pentru a folosi excelenta terminologie a lui R. Müller-Freienfels, vom zice că toţi aceşti scriitori au năzuit să înlocuiască „validarea valorii" prin „trăirea valorii". [1] Toţi aceşti scriitori se străduiesc să pătrundă mai adînc spre originalitatea epocilor din trecut; ei nu se mai mulţumesc să judece aceste epoci în lumina unei poziţii riguros personale, ci încearcă să extindă capacitatea de transpunere şi-şi consideră misiunea realizată numai atunci cînd un ecou venit din adîncimile istoriei a trezit un răsunet armonios în sufletul lor. Ei nu vor să aprecieze valorile, vor să le trăiască.

În măsura în care s-a menţinut, acest curent a împrospătat considerabil studiile de istoria artei. În vreme ce de-a lungul întregului clasicism stilul gotic a fost privit drept un produs al barbariei — aceeaşi apreciere am găsit-o, la locul cuvenit, şi la La Bruyère — drept o formă de degenerare a simţului artistic, cercetătorii moderni resping acest mod de a vedea lucrurile şi încearcă să pătrundă întregul conţinut de semnificaţii al acestei forme artistice, reactualizînd motivele ce au acţionat în sufletul oamenilor din evul mediu. Aceasta reprezintă o înnoire introdusă de romantism, al cărui merit, nu cel mai mărunt, a constat în această trezire a simţului istoric, merit pe care îl putem releva aici, la locul potrivit. Pe de altă parte însă, toţi aceşti scriitori vor nu numai să trăiască valorile, ci şi să le confere valabilitate. Această situaţie a dus la un conflict care a luat interesante forme dramatice în sufletul unui Fr. Schlegel. O. Walzel observă: „Chiar şi atunci cînd tînărul Schlegel înalţa construcţii de istorie lite-

[1] R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, p. 262.

richtet, spürt man deutlich, dass ihm eigentlich und in erster Linie die Probleme romantischer Lebensauffassung vornschweben".[1] Ricarda Huch bemerkt andererseits, dass der junge Schlegel in der Analyse, die er der Tragödie des romantischen Helden Hamlet widmet, sein eigenes Seelengemälde malen wollte.[2] Wohin ihn in Wirklichkeit seine tiefsten Neigungen trugen, zeigt uns seine plötzliche Bekehrung in der zweiten Hälfte seiner Laufbahn, wo er die hellenisierende Betrachtungsweise vollständig aufgibt und der begeisterte Wortführer der neuen Schule wird. Vielleicht belehrt durch die Erfahrungen seines Bruders, kam Aug. W. v. Schlegel dazu, für eine gerechte Wertung der zwei Dichtungen eine vermittelnde theoretische Stellungnahme zu verlangen. Ein solcher Indifferenzpunkt sollte die Seele befreien von dem Konflikt des „Werterlebnisses" und der „Wertgeltung", der bei fast allen seinen Zeitgenossen so charakteristisch war. Aber wo ihn hernehmen?

Auch Schiller hatte einen solchen Konflikt durchgemacht. In einem Briefe an W. v. Humboldt schrieb er: „Inwiefern kann ich bei dieser Entfernung von dem Geiste der griechischen Poesie noch Dichter sein?" Er verlangt nur Musse und Gesundheit, um ebenso zu schreiben, wie die, welche die Griechen im Original studiert hatten. (Wahrscheinlich dachte er dabei an Goethe). Aber andererseits kämpft er für das Recht der Originalität des modernen Dichters: „...Sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, auf seinem ihm anschliessend eigenen Gebiet sich einheimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Kultur selbst ewig widersteht, sich von den Griechen übertreffen lassen? Sollten, mit einem Wort, neuere Dichter nicht besser tun, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?"[3] Er spricht im Namen seiner eigenen Sache, er plädiert, er sucht sich zu verteidigen. Dieser Geisteszustand wird vollkommen überwunden in der Abhandlung über das Naive und das Sentimentale, wo er mit Sicherheit erklärt: „Man hätte deswegen alte und moderne — naive und

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1908, S. 26.
[2] Ricarda Huch, *Die Romantik*, I. *Blütezeit der Romantik*, S. 15.
[3] Schiller an W. v. Humboldt, 26. Okt. 1795 (*Briefwechsel* herausgeg. von Albert Leitzmann).

rară și culturală, se simte clar că în mintea lui dăinuie mai ales și în primul rînd problema interpretării romantice a vieții".[1] Pe de altă parte, Ricarda Huch face observația că, în analiza dedicată tragediei eroului romantic Hamlet, tînărul Schlegel a vrut să zugrăvească tabloul propriului său suflet.[2] Unde l-au dus în realitate înclinațiile sale cele mai profunde ne-o arată convertirea bruscă din a doua jumătate a carierei sale, cînd renunță complet la modul elenizant de a considera lucrurile și devine entuziastul purtător de cuvînt al noii școli. Probabil edificat de experiențele fratelui său, A. W. v. Schlegel a ajuns să solicite, pentru o justă valorizare a celor două poezii, o poziție teoretică mijlocitoare. Un asemenea punct de indiferență trebuia să elibereze sufletul de conflictul dintre „trăirea valorii" și „validarea valorii", atît de caracteristic la aproape toți contemporanii săi. Dar de unde să-l iei ?

Schiller a trecut și el printr-un astfel de conflict. Într-o scrisoare către W. v. Humboldt, el spunea : „În ce măsură mai pot fi eu poet la această depărtare de spiritul poeziei grecești ?" Schiller cere numai răgaz și sănătate, ca să scrie ca aceia care i-au studiat pe greci în original. (Probabil că se gîndea la Goethe.) Pe de altă parte însă, el luptă pentru dreptul la originalitate al poetului modern : „...Oare poetul modern n-ar trebui să aibă dreptul să se statornicească și să se desavîrșească pe un domeniu propriu, apropiat, în loc să se lase depășit de greci pe unul străin, unde însăși lumea, limba și cultura lui i se opun veșnic ? Într-un cuvînt, poeții mai noi n-ar trebui mai bine să prelucreze idealul decît realitatea ?"[3] Schiller vorbește în numele propriei sale cauze, el pledează, caută să se apere. Această stare de spirit este pe deplin depășită în studiul despre naiv și sentimental, în care poetul declară cu certitudine : „De aceea, poeții vechi și cei moderni

[1] O. Walzel, *Deutsche Romantik*, Leipzig, 1908, p. 26
[2] Ricarda Huch, *Die Romantik*, I. *Blütezeit der Romantik*, p. 15.
[3] *Schiller către W. v. Humboldt*, 26 oct. 1795 (Corespondență, editată de Albert Leitzmann).

sentimentale — Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinschaftlichen höheren Begriff (einen solchen gibt es wirklich) mit einander vergleichen sollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poesie zuvor einseitig aus den alten Poeten abstrahiert hat, so ist nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen sie herabzusetzen".

In Wirklichkeit hatte Schiller bereits diesen „Indifferenzpunkt" eingenommen, den A. W. v. Schlegel noch sechs Jahre später verlangte. Seine Abhandlung vereinigt das Verständnis der beiden Formen der Dichtung — um es festzustellen, werden wir sehen, wie er die historisch Klassifikation opferte, nachdem er sich ihrer bedient hatte — mit ihrer gerechten Würdigung. Das Unvermeidliche des Konfliktes zwischen „Werterlebnis" und „Wertgeltung" erscheint später wieder unter anderer Form. Wir werden Schiller immer viel stärker sich auf die Seite des Theoretikers, der Gesetze gibt, als auf die Seite des Historikers neigen sehen. Folgen wir indessen seinen Gedankengängen.

— cei naivi și cei sentimentali — ori n-ar trebui deloc comparați între ei, ori comparați numai în lumina unui concept comun superior (un asemenea concept există într-adevăr). Căci, firește, atunci cînd conceptul de poezie ca specie a fost mai întîi extras în mod unilateral din poeții cei vechi, nu e nimic mai ușor, dar nici mai trivial, decît ca poeții moderni să fie așezați mai prejos decît aceștia."

În realitate, Schiller se și plasase în „punctul de indiferență", pe care A. W. v. Schlegel îl va solicita șase ani mai tîrziu. Studiul său reunește înțelegerea celor două forme de poezie — pentru a stabili acest lucru, vom vedea cum a sacrificat clasificarea istorică, după ce se slujise de ea — cu justa lor prețuire. Inevitabilitatea conflictului dintre „trăirea valorii" și „validarea valorii" apare mai tîrziu din nou, sub altă formă. Îl vom vedea pe Schiller înclinînd mereu mai mult spre poziția teoreticianului care dă legi decît spre aceea a istoricului. Să urmărim însă succesiunea ideilor sale.

II. DIE HISTORISCHE KLASSIFIKATION ALS HILFSMITTEL

Nachdem die Abhandlung von Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung* ihre grosse historische Rolle erfüllt hat, die aus ihr eine Vorbereitung zur Ästhetik von Hegel machte, wird sie von der modernen Wissenschaft auf einmal von mehreren Seiten angegriffen. Schon 1882 hat Alfred Biese, der der Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen eine sehr eingehende Studie gewidmet hat, gezeigt, dass das sentimentale Interesse an der Natur, aus dem Schiller ein Merkmal der modernen Poesie machte, weit entfernt ist, sich ausschliesslich in der Sphäre dieser Epoche zu lokalisieren, sich vielmehr ziemlich häufig in der Tragödie sowohl wie in der lyrischen Produktion der Griechen vorfindet. Was Biese mit einem eigenen Ausdruck „das sympathetische Naturgefühl" nennt, findet sicher seinen stärksten Widerhall in den Herzen der modernen Dichter, aber man kann es auch in den Werken der antiken Dichter finden, dergestalt, dass der Unterschied zwischen modernem und antikem Naturgefühl mehr ein quantitativer als ein qualitativer ist. Wenn Schiller trotzdem dahingeführt wurde, einen solchen diametralen Gegensatz festzustellen, so erklärt sich dieser Umstand ebenso sehr aus dem Stand der Wissenschaft seiner Zeit, wie aus seinen ungenügenden persönlichen Kenntnissen griechischer Autoren [1]. Es ist etwas merkwürdig, hernach zu sehen, wie Biese Schiller

[1] A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*, Kiel, 1882.

II. CLASIFICAREA ISTORICĂ FOLOSITĂ CA MIJLOC AUXILIAR

Dupa ce studiul lui Schiller *Despre poezia naivă și cea sentimentală* și-a îndeplinit marele rol istoric, care a făcut din el o pregătire a esteticii lui Hegel, știința modernă îl atacă deodată sub mai multe laturi. Încă din 1882, Alfred Biese, care a dedicat un studiu foarte amănunțit evoluției sentimentului naturii la greci, a arătat că interesul sentimental față de natură, din care Schiller a făcut o notă caracteristică a poeziei moderne, este departe de a se localiza exclusiv în sfera acestei epoci, întrucît se gasește mai înainte, relativ frecvent, în tragedia, ca și în producția lirică a grecilor. Ceea ce Biese numește, cu o expresie proprie, „simțul simpatetic al naturii" își găsește cu siguranță răsunetul cel mai puternic în inimile poeților moderni, dar poate fi aflat și în operele poeților antici, în așa fel încît deosebirea dintre sentimentul naturii la moderni și la cei vechi este mai mult una cantitativă decît calitativă. Dacă Schiller a fost totuși determinat să stabilească o asemenea opoziție diametrală, faptul se explică atît prin stadiul științei din epoca sa, cît și prin cunoștințele sale personale insuficiente asupra autorilor greci. [1] Este ciudat mai apoi să vedem cum Biese încearca sa-l disculpe pe Schiller,

[1] A. Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*. Kiel, 1882.

zu entschuldigen versucht, indem er uns an das Gedicht *Die Götter Griechenlands* erinnert oder indem er uns auf die bekannte Rezension Schillers über die Gedichte Matthissons hinweist, um uns zu zeigen, dass Schiller selbst sich dessen bewusst war, dass das sentimentale Interesse an der Natur den Griechen nicht gänzlich fremd war. In Wirklichkeit bemerkt Schiller in vorerwähnter Rezension, dass das, was den Dichter macht, nicht der Stoff ist, dessen er sich bedient, sondern die *Behandlungsweise* dieses Stofffes. Ist es möglich, fragt sich Schiller, dass dem Griechen — „diesem Kenner und leidenschaftlichen Freund alles Schönen" — die Empfänglichkeit für den Reiz der leblosen Natur gefehlt habe? Es ist wahrscheinlicher, dass sie diesen Reiz gekannt, ihn aber absichtlich ausgeschlossen haben, da sie ihn nicht vereinbar mit ihrem Begriff des Schönen fanden. [1]

Eine noch schärfere Kritik hat V. Basch, *La poétique de Schiller*, Paris 1911, an der Abhandlung Schillers geübt. Victor Basch ist auch der Verfasser eines Buches über *L'esthétique de Kant* [2], in dem er den Unterschied, den man zwischen *immanenter* und *transzendenter* Kritik macht, diskutiert und auszugleichen versucht. V. Basch fragt sich, ob es erlaubt ist, den Ideen eines nichtzeitgenössischen Philosophen mit den Ergebnissen einer ganz neuen Wissenschaft zu Leibe zu rücken, oder ob man sich nicht ausschliesslich an das innere Prinzip zu halten und die Einheit und Folgerichtigkeit seiner Ideen nur vom Standpunkt des betreffenden Philosophen aus zu prüfen hat (denn hierin liegt der Unterschied zwischen immanenter und transzendenter Kritik). Basch bemerkt ganz richtig, dass wir selbst in der immanenten Kritik eine Distanz zwischen uns und den Ideen, die wir besprechen, machen müssen, dass *Kritisieren* immer einen eigenen Standpunkt, eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber dem Objekt, das wir zu prüfen haben, voraussetzt. Der Unterschied zwischen den beiden kritischen Metoden ist infolgedessen nicht so gross, wie man gemeinhin glaubt. Aber nachdem V. Basch diese Einräumung, die übrigens nicht übertriebenes an sich hat,

[1] *Schillers Sämtliche Schriften*, hgb. v. Karl Goedeke, Bd. 10, S. 237–238.
[2] V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1896, S. XXXVIII f.

amintindu-ne poezia *Zeii Greciei*, sau referindu-se la cunoscuta recenzie a lui Schiller asupra poeziilor lui Matthisson, pentru a ne arata că Schiller însuşi a fost conştient de faptul că interesul sentimental faţă de natură nu le-a fost cu totul străin grecilor. În realitate, în recenzia pomenită, Schiller afirmă ca ceea ce-l face pe poet nu este *materialul* de care se foloseşte, ci *modul de a trata* acest material. Este oare posibil, se întreabă Schiller, ca elinului — „acestui cunoscător şi prieten pasionat a tot ceea ce e frumos" — sa-i fi lipsit sensibilitatea pentru farmecul naturii neînsufleţite ? Este mai probabil că grecii au cunoscut acest farmec, dar l-au exclus intenţionat, fiindcă nu l-au socotit compatibil cu noţiunea lor de frumos. [1]

O critică încă mai severă la adresa studiului lui Schiller a formulat-o Victor Basch, în *La poétique de Schiller*, Paris, 1911. Victor Basch este şi autorul unei cărţi despre estetica lui Kant [2], în care discută şi încearcă să atenueze distincţia ce se face între critica *imanentă* şi cea *transcendentă*. V. Basch se întreabă dacă este permis ca ideile unui filozof necontemporan să fie atacate cu rezultatele unei ştiinţe cu totul noi, sau dacă nu cumva trebuie să respectăm exclusiv principiul interior şi să examinăm unitatea şi înlănţuirea logică a acelor idei numai de pe poziţia respectivului filozof (căci în aceasta rezidă deosebirea dintre critica imanentă şi cea transcendentă). Basch remarcă foarte just că şi în critica imanentă trebuie să stabilim o distanţă între noi şi ideile pe care le discutăm, că *a critica* presupune întotdeauna un unghi de vedere propriu, o anumită independenţă faţă de obiectul pe care l avem de examinat. În consecinţă, deosebirea dintre cele două metode critice nu este atît de mare cum se crede îndeobşte. Dar, după ce V. Basch a făcut această punere la punct, care nu are, dealtfel, în sine nimic exagerat, ea îi îngăduie să fo-

[1] *Schillers Sämtliche Schriften*, editate de Karl Goedeke, vol. X, p. 237–238.
[2] V. Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Paris, 1896, p. XXXVIII şi urm.

gemacht hat, gestattet sie ihm, sowohl in seinem Buch über Kant, wie in dem über Schiller, dieselbe Auffassung der Seele und Geschichte, die uns heute geläufig ist, in seiner Kritik anzuwenden. Einer solchen Analyse widersteht die Abhandlung Schillers nicht. Die hier versuchte Gleichstellung des naiven Naturgefühls und des natürlichen Zustandes der Menschheit ist von einer fehlerhaften Kenntnis der Seele der Primitiven ausgegangen. Die Primitiven empfinden der Natur gegenüber Staunen und Furcht und sind weit davon entfernt, sie mit der vollkommenen Ruhe zu betrachten, welche die griechischen Dichter die Natur wie ein „mechanisches Produkt" beschreiben liess. Man hat es hier vielmehr mit dem in der Menschheit neuen *wissenschaftlichen Verhalten* zu tun. Und dieses Verhalten ist sicher das der Griechen, die keine Primitiven mehr waren; dagegen findet man bei den primitiven Griechen, z. B. in der *Kosmogonie* von Hesiod, alle Stygmata und Unruhen einer noch wenig harmonischen Menscheit.[1]

Aber lassen wir die Einwände Baschs auf sich beruhen. Sie sind richtig und vielleicht sogar notwendig, aber sie berühren nicht den Kern des Schillerschen Gedankens (wenigstens, sofern man Schiller nicht den ernstlichen Vorwurf machen will, die modernen soziologischen Arbeiten nicht gekannt zu haben). Sie sind interessant der Perspektiven halber, die sie uns über eine auf modernen Forschungen begründete Poetik eröffnen, aber sie sind vollkommen irrelevant für das Verständnis der Ideen Schillers an sich.

Widersprüche wie diejenigen, welche die wissenschaftliche Kritik in der Abhandlung von Schiller zu finden beliebt, zeigen sich nicht nur im Lichte moderner Untersuchungen, sondern sind schon von Schiller selbst hervorgehoben worden. Nur wenn man sich Rechenschaft gibt über die Rolle dieser Widersprüche, bekommt man eine richtige Idee von dem Wert und die Bedeutung seiner Theorien.

So geht er nach der Identifizierung der naiven Poesie mit der griechischen Antike, und der sentimentalen mit derjenigen der modernen Zeiten, daran, diese historische Klassifikation zu zerstören. Wenn er dem Sentimentalen bei den Griechen keine Acht geschenkt hat[2] — wie es Biese später tat —

[1] V. Basch, *La poétique de Schiller*, Paris, 1911, S. 224—230.
[2] Vgl. jedoch den Hinweis auf Euripides.

losească, atît în cartea despre Kant cît și în aceea despre Schiller, aceeași concepție despre suflet și istorie care ne e astăzi familiară. Unei asemenea analize, studiul lui Schiller nu-i rezistă. Așezarea pe același plan, încercată în acest studiu, a sentimentului naiv al naturii și a stării naturale a omenirii a pornit de la o cunoaștere eronată a sufletului primitivilor. Primitivii resimt față de natură uimire și teamă și sînt departe de a contempla cu acea liniște deplină care i-a făcut pe poeții greci să descrie natura ca pe un „produs mecanic". Aici avem a face mai curînd cu noul *comportament științific* la care a ajuns omenirea. Iar acest comportament este cu siguranță acela al grecilor, care nu mai erau niște primitivi ; dimpotrivă, la grecii primitivi, de exemplu în *Cosmogonia* lui Hesiod, aflăm toate stigmatele și neliniștile unei omeniri încă puțin armonioase.[1]

Dar să lăsăm deoparte obiecțiile lui Basch. Aceste obiecții sînt juste și poate chiar necesare, dar ele nu ating miezul ideii lui Schiller (cel puțin, în măsura în care nu vrem să-i facem în mod serios lui Schiller reproșul de a nu fi cunoscut lucrările moderne de sociologie). Sînt interesante prin perspectiva pe care ne-o deschid spre o poetică bazată pe cercetările moderne, dar sînt total irelevante pentru înțelegerea în sine a ideilor lui Schiller.

Contradicții de felul acestora pe care critica științifică se bucură să le descopere în studiul lui Schiller ies la iveală nu numai în lumina cercetărilor moderne, ci au fost relevate încă de Schiller însuși. Numai cînd ne dăm seama de rolul acestor contradicții ne facem o idee justă de valoarea și importanța teoriilor lui.

Astfel, după ce identifică poezia naivă cu aceea a antichității grecești, iar pe cea sentimentală cu aceea a epocilor moderne, Schiller trece la nimicirea acestei clasificări istorice. Dacă nu a acordat nici o atenție factorului sentimental la greci[2] așa cum a făcut-o mai tîrziu Biese — el n-a pierdut

[1] V. Basch, *La poétique de Schiller*, Paris, 1911. p. 224—230.
[2] Cf. totuși referirea la Euripide.

so hat er doch keine Gelegenheit versäumt, die Offenbarung des Naiven bei den modernen Dichtern wahrzunehmen. Bei Shakespeare bemerkt er „seine Kälte, seine Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen"; er gesteht, in seinen jungen Jahren nicht die Fähigkeit gehabt zu haben, „die Natur aus erster Hand zu verstehen". Der Trivialität, die der einfachen Nachahmung des Wirklichen droht, konnte kein naiver Dichter entrinnen: „Kein Genie aus der naiven Klasse, von Homer bis auf Bodmer herab, hat diese Klippe ganz vermieden". Selbst nicht Lope de Vega, Molière, Regnard, oder Gellert — „ein wahrhaft naiver Dichter". Und ganz wie in der Rezension über Matthisson bestätigt er, dass nicht das dichterische Material über die Eigenschaft eines Werkes entscheidet, denn bei Goethe z. B. ist „das gefährliche Extrem des sentimentalen Charakters der Stoff eines Dichters geworden, in welchem die Natur getreuer und reiner als in irgend einem anderen wirkt, und der sich unter modernen Dichter vielleicht am wenigsten von der sinnlichen Wahrheit der Dinge entfernt". Diese gegen das Ende seines Werkes gemachten Ausnahmen haben bei einigen seiner Ausleger den Gedanken hervorgerufen, dass Schiller mehr eine theoretische Klassifikation der verschiedenen Dichtungsarten oder Künstlertypen[1], als eine historische aufstellen wollte. Nur hat der Unterschied zwischen „historisch" und

[1] Wir unterscheiden die Ausdrücke „Dichtungsarten" und „Künstlertypen" nicht strenger, weil sie tatsächlich bei Schiller ebenso wie bei allen seinen Zeitgenossen schwer zu unterscheiden sind. Diese Differenzierung ist erst in der neuen Ästhetik vollzogen und entspricht einer gewissen psychologischen Einstellung, welche dem deutschen Idealismus fremd war. Anzeichen einer solchen Methode finden sich indessen auch in dieser Zeit. So bemerkt z. B. ein Wilhelm von Humboldt: „Man blieb immer nur bei dem Objekte, bei dem Produkte des Dichters stehen, und wir haben schon im Vorigen bemerkt und mit einigen Beispielen bewiesen, dass man bei ästhetischen Untersuchungen sich vielmehr an die Stimmung seines Geistes und an die Natur der Einbildungsgraft wenden muss". Er empfiehlt das Studiun *„der subjektiven Stimmung"*, aus der sie entsteht, und die sie wiederum hervorbringt. (*Über Goethes „Hermann und Dorothea"*, S. 148, 149). Es ist jedoch fraglich, ob diese Unterscheidung von Humboldt selbst mit einer strengen Konsequenz durchgeführt ist. Der Schwerpunkt seiner Auseinandersetzungen fällt auf die Eigenschaften des künstlerischen Objektes, und wenn es sich darum handelt, die Psychologie des Künstlers zu machen, zeigt sich die Terminologie, die er der Erkenntnistheorie Kants entlennt, schwer anwendbar für diesen Zweck

totuşi nici un prilej pentru a releva manifestarea elementului naiv la poeţii moderni. La Shakespeare, poetul remarcă „răceala, insensibilitatea sa, care i-a îngăduit să glumească în momentele de patos extrem" ; el mărturiseşte că în anii tinereţii sale „n-a înţeles în mod nemijlocit natura". Nici un poet naiv n-a putut evita trivialitatea care ameninţă simpla imitare a realităţii. „Nici un geniu din clasa naivă, de la Homer pînă în jos la Bodmer, n-a putut ocoli cu totul acest obstacol." Nici chiar Lope de Vega, Molière, Regnard, sau Gellert — „un adevărat poet naiv". Ca şi în recenzia asupra lui Matthisson, Schiller stabileşte că nu materialul poetic decide nota specifică a unei opere, căci, de exemplu, la Goethe, „caracterul sentimental, periculos prin natura lui extremă, a devenit materialul unui poet, în care natura acţionează mai fidel şi mai pur decît în oricare altul şi care se îndepărtează probabil cel mai puţin dintre poeţii moderni de adevărul senzorial al lucrurilor". Aceste excepţii făcute către sfîrşitul lucrării sale au impus cîtorva dintre comentatorii săi ideea că Schiller a vrut să stabilească o clasificare teoretica a diferitelor genuri de poezie sau tipuri de artişti[1] mai curînd decît una istorică. Trebuie să precizăm însă că deosebirea dintre „istoric" şi

[1] Nu facem o distincţie mai riguroasă între expresiile „genuri de poezie" şi „tipuri de artişti", deoarece, de fapt, ele sînt greu de deosebit la Schiller, ca şi la toţi contemporanii săi. Această diferenţiere s-a realizat abia în estetica nouă şi corespunde unui anumit punct de vedere psihologic, care a fost străin idealismului german. Indicii ale unor asemenea metode se găsesc totuşi în epoca respectivă. Astfel, de exemplu, un W. v. Humboldt remarcă : „S-a stăruit mereu asupra obiectului, a produsului poetului, iar în paginile anterioare am observat şi am dovedit prin cîteva exemple că în cercetările estetice trebuie să ne preocupăm mai curînd de dispoziţia spirituală a poetului, de natura imaginaţiei sale". Humboldt recomandă studiul „dispoziţiei subiective", din care poezia rezultă şi pe care o provoacă la rîndu-i (*Despre „Hermann şi Dorothea" de Goethe*, p. 148, 149). Este totuşi îndoielnic că această diferenţiere a fost dusă pînă la capăt cu o consecvenţă riguroasă de către Humboldt însuşi. Centrul de greutate al discuţiilor sale cade pe însuşirile obiectului artistic, iar atunci cînd este vorba să definească psihologia artistului, terminologia, pe care a împrumutat-o din teoria cunoaşterii a lui Kant, se arată a fi greu utilizabilă în acest scop.

„theoretisch" bei Schiller nicht die Bedeutung, welche wir ihm beizulegen versucht werden; diese beiden Begriffe durchdringen sich vielmehr gegenseitig und selbst wenn man zeigen könnte, dass es sich nur um eine theoretische Klassifikation handle, würde der Widerspruch nicht geringer.

Die Poesie hat, nach Schiller, die Aufgabe, einen möglichst vollkommenen Ausdruck der Idee der Menschheit zu geben. Aber, indem die vollständige Menschheit entweder tatsächlich verwirklich ist, oder sich nur sucht, ergeben sich daraus zwei Arten von Poesie. Die erste ist mit dem natürlichen Zustand des Menschen gegeben. Das aufnehmende, passive Vermögen, die Wahrnehmung des Wirklichen, steht da in solcher Harmonie mit dem Vermögen, Ideale zu schaffen, dass Empfindungsvermögen und die Vernunft verbinden und stützen sich auf eine so vollkommene Weise, dass die naive Poesie durch eine einfache und kalte Beschreibung der Natur ein Bild erzeugt, in dem alle Kräfte und Tätigkeiten der Seele auf einmal dargestellt sind. Ganz im Gegenteil sind da, wo die Künstlichkeit der Kultur hinzukommt, die Fähigkeiten der Seele derart gespalten, dass das Empfindungsvermögen und die Vernunft nicht mehr zusammen wirken. Es ergibt sich daraus ein gewisser Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit und dem Ideal. Das ganze Leben wird wie ein Mangel empfunden, und indem sie sich nach dem Unendlichen des Ideals richtet, sucht die sentimentalische Dichtung durch ein schmerzhaftes Streben das zu erlangen, was dem Leben mangelt. Darin liegt in wenig Worten die Theorie des Naiven und Sentimentalen von Schiller. Sie könnte vielleicht unter das, was Rickert „die generalisierenden kulturwissenschaftlichen Forschungen" nennt, eingereiht werden; denn es handelt sich für Schiller nicht nur darum, einen individuellen Begriff der antiken und modernen Dichtung zu bekommen, sondern auch, oder hauptsächlich, darum, diese beiden unter ein allgemeines Gesetz der Dichtung zu bringen, dem gegenüber sie nur kulturell bedingte Anwendungsformen sind.

Also wenn sich die historische Klassifikation als falsch erweist, bedeutet das, dass die eigentliche Theorie der naiven und sentimentalen Dichtung an einem inneren Fehler leidet. Denn, wenn naive Dichter in sentimentalischen Zeitaltern erscheinen können, so müssen wir entweder ein anderes allgemeines Gesetz der Dichtung finden, als das, welches der Idee

„teoretic" nu are la Schiller însemnătatea pe care sîntem înclinați să i-o atribuim ; mai curînd, aceste noțiuni se întrepătrund reciproc și chiar dacă am putea dovedi că este vorba numai de o clasificare teoretică, contradicția n-ar deveni mai mică.

După Schiller, poezia are misiunea de a da o expresie cît mai desăvîrșită cu putință ideii umanității. Dar, întrucît umanitatea deplină este efectiv realizată sau ea se caută numai, rezultă două genuri de poezie. Primul este dat odată cu starea naturală a omului. Capacitatea receptivă, pasivă, perceperea realului se află, în acest caz, într-o asemenea armonie cu capacitatea de a crea idealuri, sensibilitatea și rațiunea se reunesc și se sprijină reciproc într-un mod atît de desăvîrșit, încît printr-o descriere simplă și rece a naturii poezia naivă creează un tablou, în care sînt înfățișate concomitent toate forțele și activitățile sufletului. Cu totul dimpotrivă, acolo unde intervine artificialitatea culturii, capacitățile sufletului sînt în așa fel despărțite, încît sensibilitatea și rațiunea nu mai acționează împreună. De aici rezultă un anumit dezacord între realitate și ideal. Viața întreagă este resimțită ca o lipsă, iar poezia sentimentală, orientîndu-se spre infinitul idealului, caută, printr-o strădanie dureroasă, să obțină ceea ce îi lipsește vieții. În aceasta constă, în puține cuvinte, teoria lui Schiller despre naiv și sentimental. Ea ar putea fi înseriată în ceea ce Rickert numește „cercetările generalizatoare de știință a culturii" ; căci problema ce se pune pentru Schiller este nu numai să obțină o înțelegere individuală a poeziei antice și a celei moderne, ci și, sau în primul rînd, sa le aducă pe amîndouă sub o lege generală a creației poetice, față de care ele sînt numai niște forme de aplicare, condiționate cultural.

Așadar, dacă clasificarea istorică se dovedește falsă, aceasta însemnează că teoria propriu-zisă asupra poeziei naive și a celei sentimentale suferă de o eroare interioară. Căci, dacă în epocile sentimentale pot apărea poeți naivi, atunci ori trebuie să descoperim o altă lege generală a creației poetice decît aceea care constă în a da ideii umanității o expresie cît mai

der Menschheit einen möglichst vollkommenen Ausdruck gibt, oder wir müssen die Art und Weise, wie sich dieses Gesetz in kulturell verschiedenen Zeiten auswirkt, anders auffassen. Oder wir müssen überhaupt darauf verzichten, zu glauben, dass zwischen dem Künstler und seinem kulturellen Milieu eine der Verwandtschaften besteht, durch deren Kenntnis wir tiefer in das Verständnis der Werke gelangen [1].

Es ist nun wahr, dass Schiller, nachdem er den Zusammenhang des Dichters mit seiner Umgebung bestätigt hat: „Dichter von dieser naiven Gattung sind in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich... Aus der Sozietät selbst können sie nie und nimmer hervorgehen", diese Bestätigung einschränkt, indem er neben der Eigenart der Epoche andersgeartete Ursachen auf die Produktion der naiven und sentimentalischen Dichter wirken lässt: „Alle Dichter, die es wirklich sind, werden, je nachdem die Zeit beschaffen ist, in der sie blühen, oder zufällige Umstände auf ihre allgemeine Bildung und auf ihre vorübergehende Gemütsstimmung Einfluss haben, entweder zu den naiven oder zu den sentimentalischen gehören". Aber wenn zufällige Ursachen auf die Eigenart eines Dichters bestimmend einwirken können, wozu ist dann eine historische Klassifikation gut? Schiller verzichtet also auf die Klassifikation und zwar in vollständig bestimmter Weise; er sagt uns in einer sehr wichtigen Anmerkung,

[1] Genau wie die Beschreibung der objektiven Eigenschaften des Kunstwerks nichtssagend wäre ohne die Vorstellung eines ästhetischen Subjektes, in dessen Seele sich diese Eigenschaften verwirklichen, genau so wenig könnte man den Sinn eines Werkes erschöpfend erfassen, ohne dass man vom Werke auf seinen Schöpfer und dessen Milieu zurückginge. Das ist keine Willkür des Geistes, sondern eine unvermeidbare Notwendigkeit des Denkens, dass man sich ein Kunstwerk als solches nur subjektiv verwirklicht vorstellen kann. Ebenso ist es für das Denken notwendig, vom Werke auf den Schöpfer zurückgehen; seine Bedeutung wird dadurch reicher und tiefer. In derselben Richtung kann der Geist bis zur Sphäre geographischen, historischen oder kulturellen Einflusses vordringen, die die Kunst neben anderen Formen der Kultur erzeugt. Man tut das nicht immer deswegen, um sich das künstlerische Produkt nach der Art der naturalistischen Philosophen zu erklären, sondern um sich durch die Eigenart einer Epoche tiefer in die Originalität eines Werkes einzufühlen. Hier erscheinen nun die historischen Klassifikationen nicht als Gedächtnishilfen, viel mehr als reife Frucht des ästhetischen Verständnisses selbst.

desăvîrşită cu putinţă, ori trebuie să înţelegem în alt fel chipul în care această lege acţionează în epoci diferite sub aspect cultural. Sau trebuie să renunţăm, în general, la a crede că între artist şi mediul său cultural există una dintre acele înrudiri prin a căror cunoaştere pătrundem mai adînc în înţelegerea operelor. [1]

Este adevărat că, după ce a confirmat legătura dintre poet şi mediul său înconjurător: „Poeţi din această speţă naivă nu-şi mai află atît de bine locul într-o epocă artificială. Ba chiar abia mai sînt posibili într-o asemenea epocă... Din societatea însăşi ei nu pot apărea niciodată", Schiller limitează această confirmare, susţinînd că, alături de specificul epocii, asupra producţiei poeţilor naivi şi sentimentali acţionează şi cauze de alt gen: „Toţi poeţii adevăraţi vor face parte dintre naivi sau dintre sentimentali, fiecare dupa cum l-a produs epoca în care înfloreşte, sau după cum circumstanţe întîmplătoare i-au influenţat formaţia generală şi starea sufletească trecătoare". Dar dacă circumstanţele întîmplătoare pot acţiona decisiv asupra specificului unui poet, la ce mai este bună o clasificare istorică? Schiller renunţă, aşadar, la clasificare, şi anume cu totul; într-o foarte importantă adno-

[1] Aşa cum descrierea însuşirilor obiective ale operei de artă nu ar spune nimic fără să ne reprezentăm un subiect estetic, în sufletul căruia se realizează aceste însuşiri, tot atît de puţin s-ar putea înţelege exhaustiv sensul unei opere, dacă de la operă nu ne-am reîntoarce la creatorul ei şi la mediul acestuia. Aici nu avem a face cu un act arbitrar al spiritului, ci cu o necesitate inevitabilă a gîndirii, în sensul că nu ne putem reprezenta o operă de artă ca atare, decît realizată subiectiv. Tot astfel, pentru gîndire este necesar să se reîntoarcă de la operă la creator; prin aceasta, semnificaţia operei devine mai bogată şi mai profundă. În aceeaşi direcţie, spiritul poate pătrunde pînă la sfera influenţei geografice, istorice sau culturale care dă naştere artei alături de alte forme ale culturii. Lucrul acesta nu se face întotdeauna cu scopul de a se explica produsul artistic în felul filozofilor naturalişti, ci pentru a simţi mai adînc originalitatea unei opere prin specificul unei epoci. În această privinţă, clasificările istorice nu apar ca nişte ajutătoare ale memoriei, ci mai curînd ca nişte fructe coapte ale înţelegerii estetice însăşi.

die uns auch zeigt, dass ihm die Äusserung des Sentimentalen im Altertum keineswegs so fremd war, wie man gewöhnlich glaubt: „Es ist vielleicht nicht überflüssig zu erinnern, dass, wenn hier die neuen Dichter den alten entgegengesetzt werden, nicht sowohl der Unterschied der Zeit als der Unterschied der Manier zu verstehen ist. Wir haben auch in neueren, ja sogar in neuesten Zeiten naive Dichtungen in allem Klassen, wenngleich nicht mehr ganz reiner Art, und unter den alten lateinischen, ja selbst griechischen Dichtern fehlt es nicht an sentimentalischen".

Aber er verzichtet erst dann auf die historische Klassifikation, nachdem er den Begriff des Naiven und Sentimentalen geschaffen hat. Und er konnte diese Begriffe nur schaffen, indem er annahm, dass die naive Dichtung der Ausdruck der Menschheit sei, welche sich vollständig im Naturzustand verwirklicht, die sentimentale Dichtung dagegen der Ausdruck der Menschheit, die sich in der Künstlichkeit der Kultur sucht. Die moderne Wissenschaft sollte zeigen, dass weder die primitive Menschheit diese Seelemharmonie, welche ihr Schiller beilegte, besitzt, noch dass man die klassisch-griechische Gesellschaft als primitiv ansehen darf. Aber damit wird nicht der Begriff des Naiven und Sentimentalen verneint oder aufzuheben versucht. Es gibt zweifellos eine naive und sentimentale Dichtung, sie sind richtig unterschieden und charakterisiert von Schiller, und nur ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Epochen hat man bezweifelt. Schiller selbst hat schon daran gezweifelt und so — um einen Vergleich aus Vaihingers Fiktions-Lehre anzuwenden — nach der Errichtung des Gebäudes das Gerüst zerstört.

tare, care ne arată și că manifestarea sentimentalului în antichitate nu i era nicidecum atît de străină cum se crede de obicei, el ne spune: „Poate că nu e de prisos să amintim că, dacă aici poeții noi sînt opuși celor vechi, ceea ce trebuie să se înțeleagă nu e atît o deosebire de timp cît o deosebire de manieră. Și în epocile mai noi, chiar în cele mai noi, avem poezii naive în toate clasele, chiar dacă nu mai sînt de soiul cel mai pur, iar la unii dintre vechii poeți latini, ba chiar și greci, nu lipsește nota sentimentală."

Dar Schiller renunță la clasificarea istorică abia după ce a creat conceptul de naiv și sentimental. Iar aceste concepte le a putut crea numai considerînd că poezia naivă este expresia omenirii care se realizează pe deplin în starea naturală, iar poezia sentimentală, dimpotrivă, expresia omenirii care se caută în artificialitatea culturii. Știința modernă avea să arate că nici omenirea primitivă nu posedă armonia sufletească pe care i-o conferea Schiller, nici societatea clasică grecească nu poate fi considerată ca primitivă. Dar prin aceasta nu este negat conceptul de naiv și sentimental și nici nu se încearcă să fie anulat. Există, fără îndoiala, o poezie naivă și una sentimentală, ele sînt just diferențiate și caracterizate de Schiller, iar ceea ce s-a pus sub semnul îndoielii a fost apartenența lor la diferite epoci. Schiller însuși s-a îndoit de această apartenență și astfel — pentru a folosi o comparație din teoria lui Vaihinger asupra ficțiunii — după edificarea clădirii a distrus schelăria.

III. DIE WIDERSPRÜCHE DER NORMALISIERUNG

Es gab einen gewissen Punkt, wo Schiller von neuem die naive Poesie der sentimentalen gegenüberstellen musste und zwar da, wo sich diese beiden verschiedenen Dichtungsarten derart kreuzen und vermischen, dass das daraus hervorgehende Produkt eine gewisse Hybridität aufweist. Es handelt sich hier um die Idylle. Schiller hatte prinzipiell das Naive von dem Sentimentalen geschieden. Er war zu Untergattungen des Sentimentalen übergegangen. Er hatte die Satire als die Dichtung erklärt, deren Objekt die Entfernung von der Natur und der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideal ist. Die Elegie hatte er als die Dichtungsart definiert in welcher der Gegensatz des Ideals und der Natur derart ist, dass das Schwergewicht der Darstellung auf ersteres fällt. Der satirische Dichter legt Gewicht auf die Wirklichkeit. Der Elegiker flüchtet sich zum Ideal. Aber während in der eigentlichen Elegie das Ideal so gut wie die Natur als Gegenstand der Trauer empfunden werden, ersteres, weil unerreichbar, letztere, weil für immer verloren, werden die beiden in der Idylle, die nur eine besondere Form der Elegie bildet, ein Gegenstand der Freude, insoweit sie als wirklich vorgestellt sind. Der idyllische Dichter führt uns vor den Beginn der Kultur hinaus und stellt uns diesen Zustand der Unschuld und natürlichen Harmonie dar, die für ihn Gegenstand heisser Sehnsucht geworden ist. Man wählte als repräsentatives Milieu den Hirtenstand, der so in allen unseren Idyllen erscheint. Aber gerade hier offenbart sich der Fehler dieser Dichtungs-

III. CONTRADICŢIILE NORMALIZĂRII[1]

Exista un anumit punct în care Schiller trebuia să opună din nou poezia naivă celei sentimentale, şi anume acolo unde cele două genuri de poezie se încrucişează şi se amestecă în aşa fel încît produsul rezultat vădeşte o anumită hibriditate. E vorba aici despre idilă. Schiller separase în principiu naivul de sentimental. Trecuse la subspeciile sentimentalului. Arătase că satira este poezia al cărei obiect este îndepărtarea de natură şi contradicţia dintre realitate şi ideal. Elegia o definise ca acea specie de poezie în care opoziţia dintre ideal şi natura este de aşa fel, că accentul descrierii cade pe cel dintîi. Poetul satiric pune accentul pe realitate. Elegiacul se refugiază în ideal. Dar în vreme ce, în elegia propriu-zisă, atît idealul cît şi natura sînt resimţite ca obiect al tristeţii, cel dintîi fiindcă nu poate fi atins, cea din urmă fiindcă e pierdută pentru totdeauna, în idilă, care nu constituie decît o formă deosebită a elegiei, amîndouă devin un obiect al bucuriei, în măsura în care sînt reprezentate ca reale. Poetul idilic ne conduce în perioada dinainte de începerea culturii şi ne descrie această stare de nevinovăţie şi armonie naturală care a devenit pentru el obiectul unei nostalgii fierbinţi. Ca mediu reprezentativ a fost ales păstoritul, care apare astfel în toate ideile noastre. Dar tocmai aici iese la iveală greşeala acestei specii poetice, care poate satisface desigur o anumită

[1] *Normalisierung* cu sensul de stabilirea unor norme (n. tr.)

art, die wohl ein gewisses Bedürfnis nach moralischer Auffrischung befriedigen, aber nicht den Forderungen des Geschmackes entsprechen kann. Sie entlehnt ihr Objekt der naiven Poesie, behandelt es aber in sentimentalischem Geiste. Sie will ein Ideal ausführen, wählte aber dazu die dürftige Welt der Hirten, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, dass für das Ideal eine andere Welt und für diese Welt ein anderer Geist nötig wäre. Es ist für den idyllischen Dichter besser, sich entweder im Bereiche der naiven Poesie zu halten — wie Voss es tat — oder das Ideal in eine ferne Zukunft zu verlegen als eine zurückgewonnene Harmonie, als einen unter Kämpfen der Zivilisation und Kultur erlangten Preis. Schiller dachte so selbst an eine neue Art von Idylle, von der er eigenhändig das Muster aufstellen wollte in seinem Entwurf eines Herakles, der ins Elysium eintritt und sich mit Hebe vermählt, ein Plan, den er in seinem Briefwechsel mit W. v. Humboldt erwähnt un den er leider nicht verwirklicht hat [1]. So lange man nicht zu einer solchen Klärung der Idylle schreitet, wird man immer dieses Produkt vor sich haben, dessen hybrider Charakter eben gezeigt wurde. Denn man muss die Grenzen des Naiven, wie die des Sentimentalen aufrecht erhalten. Die Dichtung, sagt uns Schiller, muss etwas Unendliches enthalten. Sie kann unendlich sein in Bezug auf die Form, wenn sie einen Gegenstand mit allen seinen Grenzen auf einmal beschreibt, wenn sie ihn individualisiert, und dies ist der Fall in der naiven Dichtung; sie kann auch unendlich sein in Bezug auf die Materie, wenn sie alle Grenzen des beschriebenen Gegenstandes entfernt, wenn sie ihn idealisiert, und das ist der Fall in der sentimentalen Dichtung. Die Dichtung ist also unendlich „entweder durch eine absolute Darstellung oder durch Darstellung eines Absoluten". In der Idylle, wie in jeder Art von Dichtung, muss man sich entweder für Individualität oder für Idealität entscheiden und es ist ein Mangel an Geschmack, diese Dinge zu vermengen.

Diese Betrachtungen gelangten W. v. Humboldt zur Kenntnis durch die Zeitschrift *Die Horen.* Er antwortet Schiller durch einen Brief vom 18. Dez. 1795. Die Unterscheidung, die Schiller zwischen dem Unendlichen in der Form und dem Unendlichen in der Materie machte, gefällt

[1] S. auch das Gedicht *Das Ideal und das Leben.*

nevoie de împrospătare morală, dar nu poate corespunde cerinţelor gustului. Idila îşi împrumută obiectul de la poezia naivă, dar îl tratează în spirit sentimental. Ea vrea să realizeze un ideal, dar a ales în acest scop lumea sărmană a păstorilor, fără a-şi da seama că drept ideal era nevoie de alta lume, iar pentru acea lume de alt spirit. Pentru poetul idilic e mai bine fie sa se menţină în domeniul poeziei naive — cum a făcut-o Voss — fie să transpună idealul într-un viitor îndepărtat, ca o armonie recîştigată, ca o răsplată obţinută prin luptele purtate de civilizaţie şi cultură. Schiller s-a gîndit chiar la o nouă specie de idilă, pentru care a vrut să dea el însuşi un model, proiectînd un Hercule care pătrunde în elizeu şi se căsătoreşte cu Hebe, un plan pomenit de el în corespondenţa cu W. v. Humboldt, dar din păcate nerealizat.[1] Cîtă vreme nu se păşeşte la o asemenea clarificare a idilei, vom avea a face mereu cu acest produs, al cărui caracter hibrid tocmai a fost arătat. Căci este necesar să se menţină limitele atît ale naivului, cît şi ale sentimentalului. Poezia, ne spune Schiller, trebuie să conţină ceva infinit. Ea poate fi infinită sub aspectul formei, atunci cînd descrie un obiect cu toate limitele sale deodată, cînd îl individualizează, şi acesta este cazul în poezia naivă; poezia poate fi infinită şi sub aspectul materiei, atunci cînd înlătură toate limitele obiectului descris, cînd îl idealizează, şi acesta este cazul în poezia sentimentală. Aşadar, poezia este infinită „fie printr-o descriere absolută, fie prin descrierea unui absolut". În idilă, ca în orice specie poetică, poetul trebuie să se decidă fie pentru individualitate, fie pentru idealitate, iar amestecarea acestor două lucruri este o lipsă de gust.

W. v. Humboldt a luat cunoştinţă de aceste opinii prin mijlocirea publicaţiei *Die Horen.* El i-a răspuns lui Schiller printr-o scrisoare din 18 decembrie 1795. Humboldt nu este de acord cu distincţia făcută de Schiller între infinitul în privinţa formei şi infinitul în privinţa materiei. Întrucît şi

[1] Vezi şi poezia *Das Ideal und das Leben.*

Humboldt nicht. Da auch der sentimentalische Dichter, soweit er wirklicher Dichter sein will, individualisieren muss, scheint ihm die Schillersche Unterscheidung missverständlich zu sein. Andererseits wäre es einem Homer gegenüber ungerecht, ihm ein Unendliches nur der Form nach zuzuerkennen: „In seiner Ansicht der Natur liegt so gut wie in seiner Menschheit, dünkt mich, auch der Materie nach, ein Unendliches". Wir haben auch Herder die Fülle der Menschheit bei Homer bewundern sehen. Humboldt schlägt schliesslich eine andere Unterscheidung vor. Die naive wie die sentimentalische Dichtung können und müssen unendlich sein, sowohl bezüglich der Form, wie der Materie. Nur sind in der sentimentalen Dichtung die beiden Unendlichkeiten getrennt gedacht und existieren, so zu sagen, nebeneinander, während sie in der naiven Dichtung innig verbunden sind und auf einmal durch Erscheinung gegeben werden. Wir sahen, wie Fr. Schlegel beinahe mit den gleichen Worten die moderne Dichtung, die er auch „didaktisch" nannte, charakterisierte, und die antike Dichtung, in der er das Ideal „ästhetisch" verwirklicht fand, gegenüberstellte. Auf demselben Spiel von Verknüpfung und Lösung zwischen dem Ideal und der Form errichtet später Hegel sein grosses ästhetisches System.

Schiller erwidert W. v. Humboldt umgehend in einem Brief vom 25. Dez. 1795. Die Vorwürfe Humboldts zeigen ihm, dass dieser zu viel in die Gattungen hineinlegt, was eigentlich den Arten angehört: „Es scheint aus Ihrem Anstosse zu erhellen, dass Sie den Gattungsbegriff der Poesie, der allerdings Individualität mit Idealität vereinigt fordert, zu sehr schon in die Arten legen". Nun handelte es sich für Schiller gerade um die Charakterisierung der Gattungen. Er musste sich aber beim Negativen aufhalten, beim Peripherischen im allgemeinen Begriff der Dichtung. So steht es für ihn fest, dass die naive Poesie einen engeren Gehalt, dass die sentimentalische eine weniger vollkommene Form hat, obgleich sie in dem Masse, wie sie nach dem dichterischen Absoluten streben, ihre eigentümlichen Merkmale aufgeben und immer mehr gewisse Vorzüge der anderen annehmen.

Dieser Ideenwechsel hätte Schiller, der sich eben mit der Redaktion des dritten Teiles seines Werkes beschäftigte, etwas beeinflusssen müssen. So sehen wir ihn jetzt, nachdem er die beiden dichterischen Gattungen aus der allgemeinen Defini-

poetul sentimental, în măsura în care vrea să fie poet adevărat, trebuie să individualizeze, distincţia făcută de Schiller i se pare lui Humboldt echivocă. Pe de altă parte, ar fi nedrept faţă de un Homer să i se recunoască un infinit numai sub aspectul formei: „În concepţia sa asupra naturii, ca şi în umanitatea sa, se află, mi se pare, un infinit şi sub aspectul materiei". L-am văzut şi pe Herder admirînd bogăţia umanităţii la Homer. În cele din urmă, Humboldt propune o altă deosebire. Atît poezia naivă, cît şi cea sentimentală pot şi trebuie să fie infinite, atît în privinţa formei, cît şi a materiei. Numai că în poezia sentimentală cele două infinituri sînt gîndite şi există separat, fiind, ca să zicem aşa, alăturate, în vreme ce în poezia naivă sînt legate intim şi sînt date odată prin întruparea concretă. Am văzut cum Fr. Schlegel a caracterizat aproape prin aceleaşi cuvinte poezia modernă, pe care a numit-o şi „didactică", opunîndu-i poezia antică, în care afla realizat idealul într-un mod „estetic". Pe acelaşi joc dintre reunirea şi separarea idealului şi a formei îşi construieşte mai tîrziu Hegel marele său sistem estetic.

Schiller îi răspunde imediat lui W. v. Humboldt printr-o scrisoare din 25 decembrie 1795. Obiecţiile lui Humboldt îi arată că acesta include în genuri prea mult din ceea ce aparţine, de fapt, speciilor: „Din reproşul dumneavoastră pare a reieşi că introduceţi într-o măsură prea mare în chiar specii noţiunea generică de poezie, care solicită desigur individualitate reunită cu idealitate". Ceea ce-l preocupa pe Schiller era tocmai caracterizarea genurilor.[1] Dar el a trebuit să se menţină la ceea ce e negativ, periferic, în conceptul general de poezie. Astfel, pentru el este neîndoielnic că poezia naivă are un conţinut mai restrîns, iar poezia sentimentală o formă mai puţin desăvîrşită, deşi ambele, în măsura în care tind spre absolutul poetic, îşi pierd caracteristicile proprii şi preiau mereu mai mult una de la alta anumite calităţi.

Acest schimb de idei îl va fi influenţat întrucîtva pe Schiller, care tocmai se ocupa cu redactarea celei de-a treia părţi a lucrării sale. Astfel, acum îl vedem că, după ce încercase să deducă cele două genuri poetice din definiţia ge-

[1] Prin termenul de „genuri" *(Gattungen)* se înţeleg aici cele două feluri (categorii) de poezie: naivă şi sentimentală (n. tr.).

tion der Dichtkunst abzuleiten versucht hatte, und nachdem er dieser Ableitung in den Untergattungen der sentimentalischen Dichtung gefolgt ist, den umgekehrten Weg einschlagen und von den Gattungen auf die Art zurückgehen. Diese Arbeit glückte ihm in einem bedeutenden Normalisierungsversuch, der auch die Kräfte eines Herder, eines Humboldt und eines Friedrich v. Schlegel beschäftigte, der aber nur zu Teilergebnissen führte mangels des den Kontrasten überlegenen Gesichtspunktes, den August Wilhelm von Schlegel eben verlangte. An Hand dieses Normalisierungsprozesses wollen wir unsere Ansicht über einige Punkte, bei denen es zu einer Kontroverse kam, darlegen. Wir werden uns zuerst fragen, auf welchem Weg Schiller dahin kommt, eine kritische und normative Stellung den beiden dichterischen Gattungen gegenüber einzunehmen. Man wird hier noch einmal einen dieser fruchtbaren, an Resultaten reichen Widersprüche finden, wie den, der eine unmögliche historische Klassifikation begründete, vermittels dessen man aber zwei bedeutende Begriffe erhielt. Hernach müssen wir uns fragen, welches dieses höhere dichterische Muster ist, welches Schiller vorzuschlagen scheint, nachdem er gezeigt hatte, was sowohl in der naiven, wie in der sentimentalischen Dichtung abzulehnen ist, diesen „höheren Begriff“, in dessen Namen er seine Verurteilungen ausspricht. Hat es einen Namen? Bedeutet es etwas Besonderes für unsere Ästhetiker? Und stellt es wirklich eine Vermittlung zwischen den beiden poetischen Gattungen dar, wie ihn August Wilhelm von Schlegel forderte und für möglich hielt? Wenn nicht, welches ist dann din methodologische Bezeichnung dieses Stellungswechsels? Über alle diese Punkte und auf alle diese Fragen wird im Folgenden eine Antwort zu geben versucht werden.

Man hat ziemlich häufig wiederholt für Schiller sei die Dichtung der möglichst vollkommmene Ausdruck der Menschheit gewesen. Man hat ebenfalls gesehen, wie Schiller erklärt, wie die Menschheit sich dichterisch zu verwirklichen pflegt. Dies wurde versucht mit Hilfe einer Hypothese — moderne Untersuchungen und die Zweifel Schillers selbst haben uns das Recht gegeben, diese Hypothese zu einer blossen Fiktion herabzusetzen — über den natürlichen Charakter der griechischen Gesellschaft und den künstlichen der modernen. Da in ersterer der auflösende Einfluss der Kultur die Vermögen der Seele noch nicht miteinander in Konflikt gebracht hat, existiert hier

nerală a artei poetice şi după ce urmărise această deducere în subgenurile poeziei sentimentale, porneşte pe drumul invers, întorcîndu-se de la genuri la specie. Această lucrare i-a reuşit, ducîndu-l la o importantă încercare de normalizare, care preocupa şi forţele unui Herder, unui Humboldt şi ale unui Friedrich von Schlegel, dar care a dat numai rezultate parţiale, în lipsa punctului de vedere aflat mai presus de contraste, pe care tocmai îl solicita August Wilhelm von Schlegel. Urmărind acest proces de normalizare, ne vom expune părerea asupra cîtorva puncte care au iscat controverse. Ne vom întreba mai întîi pe ce drum ajunge Schiller să ia o poziţie critică şi normativă faţă de cele două genuri poetice. Aflăm aici încă una dintre acele contradicţii rodnice, bogate în rezultate, cum este aceea ce-a dat naştere unei clasificări istorice imposibile, dar prin mijlocirea căreia se obţin două noţiuni importante. Apoi trebuie să ne întrebăm care este acel model poetic pe care Schiller pare a-l propune, după ce a arătat ce trebuie respins atît din poezia naivă, cît şi din cea sentimentală, acest „concept superior“ în numele căruia îşi rosteşte aprecierile. Are el un nume ? Înseamnează el ceva deosebit pentru esteticienii noştri ? Şi reprezintă el realmente o mijlocire între cele două genuri de poezie, aşa cum o cerea şi o considera posibilă August Wilhelm von Schlegel ? Dacă nu, care e atunci semnificaţia metodologică a acestei schimbări de poziţie ? În cele ce urmează vom încerca să dăm un răspuns la toate aceste puncte şi întrebări.

S-a repetat destul de des că pentru Schiller poezia a fost expresia cea mai desăvîrşită cu putinţă a umanităţii. De asemenea, s-a văzut modul în care Schiller arată cum obişnuieşte umanitatea să se realizeze poetic. Lucrul acesta a fost încercat cu ajutorul unor ipoteze asupra caracterului natural al societăţii greceşti şi asupra caracterului artificial al societăţii moderne — cercetările moderne şi dubiile lui Schiller însuşi ne-au dat dreptul să considerăm această ipoteză drept o simplă ficţiune. Întrucît în societatea grecească influenţa dizolvantă a culturii încă nu a determinat un conflict între capacităţile sufletului, în acea societate există o asemenea

eine solche Harmonie, dass durch die einfache Wahrnehmung des Wirklichen und durch seine unpersönliche Beschreibung sowohl die Empfindung, wie die Vernunft befriedigt sind. In letzterer dagegen hat die Kultur die Vernunft mit der Empfindung in Widerspruch gebracht, ist die Menschheit nicht mehr tatsächlich verwirklicht, sondern muss sich suchen, daher geschieht hier ihre Wiederherstellung in der alten Reinheit mit Hilfe des Ideals. Bis hier glauben wir den Geist Schillers nicht zu verraten, wenn wir seine Gedanken uns so auslegen: in der naiven und sentimentalischen Dichtung hat sich im objektiven Gehalte der Wirklichkeit nichts geändert, nur die Seele, die diese Wirklichkeit wahrnimmt, hat sich geändert. Weil diese Seele zuerst harmonisch war, weil die Vernunft und das Empfindungsleben sich vollständig das Gleichgewicht hielten, deswegen hatte diese Seele die Musse, die Wirklichkeit, so wie sie ist, darzustellen, ohne ihr gegenüber irgend eine subjektive Stellung einnahmen zu müssen. Sobald aber das Gleichgewicht zwischen Vernunft und Empfindung, wie wir oben bemerkt haben, gestört wird, genügt uns die Wirklichkeit nicht mehr und wir suchen im Ideal das, was uns im Leben fehlt, wir stellen unser selbständiges Ich der Natur gegenüber.

Die Probe dafür, dass dies wirklich die Gedanken Schillers sind, geben uns seine eigenen Beispiele. Seht, sagt er, mit welcher Einfachheit Homer diesen Zug von guten Sitten und von Menschlichkeit schildert: Glaucus und Diomedes erkennen sich mitten im Kampfe als Gastfreunde und legen ihre Waffen weg, um sich Geschenke zu machen und zu versprechen, sich zukünftig im Kampfe zu meiden. Ein ähnlicher Zug kehrt wieder im *Rasenden Roland* von Ariost. Aber dieser sentimentalische Dichter färbt diese einfache Erzählung mit einer idealistischen Nuance und er kann seine Bewegung nicht unterdrücken; mit Enthusiasmus ruft er aus: „O, Edelmut der alten Rittersittten!“ Homer betrachtet die Sache als eine Selbstverständlichkeit; Ariost als einen Zug von Idealismus. Der objektive Inhalt der zu beschreibenden Wirklichkeit ist derselbe geblieben, nur die Art und Weise der Wahrnehmung hat sich geändert. Bis auf einen gewissen Punkt ist das die von Schiller vertretene Auffassung auch im dritten Teil der Abhandlung über die Naive und Sentimentalische, die wir jetzt im Auge haben.

armonie, încît atît simțirea cît și rațiunea sînt satisfăcute prin simpla percepere a realității și prin descrierea impersonală a acesteia. Dimpotrivă, în societatea modernă cultura a pus rațiunea în conflict cu simțirea, umanitatea nu se mai realizează de fapt, ci trebuie să se caute, din care pricină reconstituirea ei în vechea puritate se petrece cu ajutorul idealului. Pînă aici credem că nu trădăm spiritul lui Schiller dacă îi expunem ideile astfel: în poezia naivă și în cea sentimentală nu s-a schimbat nimic în ceea ce privește conținutul obiectiv al realității, s-a schimbat numai sufletul care percepe această realitate. Deoarece acest suflet a fost mai întîi armonios, deoarece rațiunea și viața afectivă se mențineau într-un echilibru total, sufletul nu-și dădea osteneala decît să descrie realitatea așa cum este, fără a trebui să ia vreo poziție subiectivă față de ea. Îndată însă ce echilibrul dintre rațiune și simțire este distrus, așa cum am observat mai sus, realitatea nu ne mai este suficientă, iar noi căutăm în ideal ceea ce ne lipsește în viață, opunem naturii eul nostru independent.

Dovada că acestea sînt într-adevăr ideile lui Schiller ne-o oferă propriile sale exemple. Iată, spune el, cu cîtă simplitate descrie Homer această trăsătură de bune moravuri și umanitate: Glaucus și Diomedes se recunosc în mijlocul luptei ca oaspeți și-și lasă jos armele, ca să-și facă daruri și să-și promită că pe viitor se vor ocoli în luptă. O trăsătură similară revine în *Orlando furioso* de Ariosto. Dar acest poet sentimental dă simplei narațiuni o nuanță idealistă și nu-și poate stăpîni emoția, ci exclamă cu entuziasm: „O, generozitate a vechilor moravuri cavalerești!“ Homer privește lucrurile ca pe ceva de la sine înțeles, Ariosto, ca pe o trăsătură de idealism. Conținutul obiectiv al realității ce urmează a fi descrisă a rămas același, numai modul perceperii lui s-a schimbat. Pînă la un anumit punct, Schiller menține această interpretare și în a treia parte a lucrării sale despre naiv și sentimental, de care ne ocupăm acum.

Die „Natur", von welcher hier gesprochen wird, ist weder die äussere, physische Natur, noch der bewegliche Inhalt des geschichtlichen Lebens. Es ist die Natur, die in der Seele des naiven Dichters wirkt, es ist eine harmonische Persönlichkeit. Schiller hat Sorge, sie mit grosser Genauigkeit zu umschreiben: sie ist nicht das, was *wirklich* in der menschlichen Seele existieren kann, vielmehr das, was in ihr notwendig existiert. Es ist nicht die wirkliche, sondern die wahre Natur. Er macht hier eine Andeutung über das, was er bereits in seinen *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* entwickelt hatte. Die wirkliche Natur entspricht dem *Zustande;* die wahre Natur der *Person.* Die wahre Natur unterscheidet sich durch die „innere Notwendigkeit des Ganzen". Der naive Dichter, der Dichter der wahren Natur versteht es, „einen einzelnen Zustand dem menschlichen Ganzen gleich zu machen, folglich ihn absolut und notwendig auf sich selbst zu stützen". Schiller fügt noch ein Epitheton hinzu: er nennt sie *wahre menschliche Natur:* „Wirkliche Natur ist jeder noch so gemeine Ausbruch der Leidenschaft, es mag auch wahre Natur sein, aber eine wahre menschliche ist er nicht; denn dies erfordert einen Anteil des selbständigen Vermögens an jeder Äusserung, dessen Ausdruck jedesmal Würde ist. Wirkliche menschliche Natur ist jede moralische Niederträchtigkeit, aber wahre menschliche Natur ist sie hoffentlich nicht; denn diese kann nie anders als edel sein". Wir brauchen darüber nicht erstaunt zu sein, dass Schiller den Ausdruck Natur — der bei uns vielmehr die mechanische Natur im Gegensatz zur freien menschlichen Persönlichkeit bezeichnet — für sittliche menschliche Natur gebraucht. Beinahe in der ganzen Geschichte der Ästhetik hat man den Ausdruck in ähnlicher Bedeutung angewandt. In der feinen Analyse, die Heinrich von Stein der Poetik Boileaus widmet, bemerkt er bei diesem die Gleichstellung des Wahren, des Schönen und des Natürlichen. Denn letzteres ist nicht das „unendliche Element der Begebenheiten"; es ist „als Gegenbild des Vernünftigen gedacht". Das Vernünftige seinerseits ist nicht nur objektiv „die deutlich unterscheidbaren Begebenheiten", sondern auch subjektiv „das klar Gedachte", er sagt uns etwas über „das geistige Verhalten des Darstellenden" [1]. Ganz

[1] H. v. Stein, *Die Entstehung der neueren Ästhetik,* Stuttgart, 1886, S. 30—31.

„Natura" despre care se vorbeşte aici nu este nici natura exterioară, fizică, nici conţinutul mobil al vieţii istorice. Este natura care acţionează în sufletul poetului naiv, personalitatea armonioasă a acestuia. Schiller se îngrijeşte s-o circumscrie cu mare precizie : ea nu este ceea ce poate exista *realmente* în sufletul omenesc, ci mai curînd ceea ce există în el în mod necesar. Nu este natura reală, ci natura adevărată. Schiller face aici o aluzie la ceea ce dezvoltase mai înainte în ale sale *Scrisori asupra educaţiei estetice a omului.* Natura reală corespunde *stării ;* natura adevărată, *persoanei.* Natura adevărată se distinge prin „necesitatea lăuntrică a întregului". Poetul naiv, poetul naturii adevărate, se pricepe „să facă dintr-o stare individuală ceva egal cu întregul omenesc, în consecinţă s-o sprijine în mod absolut şi necesar pe ea însăşi". Schiller mai adaugă un epitet : el numeşte această natură *adevărata natură omenească.* „Natura reală este oricare izbucnire cît de obişnuită a pasiunii, poate fi şi natură adevărată, dar una adevărat omenească nu este, căci aceasta solicită, în orice manifestare, o participare a acelei calităţi autonome a cărei expresie este întotdeauna demnitatea. Orice josnicie morală este natură omenească reală, dar, să sperăm, natură omenească adevărată nu este, căci aceasta din urmă nu poate fi decît nobilă." Nu trebuie să ne mirăm că Schiller foloseşte termenul de natură — care pentru noi denumeşte mai curînd natura mecanică în opoziţie cu personalitatea omenească liberă — pentru natura omenească morală. Termenul a fost folosit cu o semnificaţie similară aproape în toată istoria esteticii. În subtila analiză pe care o dedică poeticii lui Boileau, Heinrich von Stein observă la autorul francez aşezarea pe acelaşi plan a adevărului, frumosului şi naturalului. Căci ultimul nu este „elementul infinit al întîmplărilor", ci „este gîndit ca imaginea răsfrîntă a raţionalului". La rîndul său, raţionalul nu constă numai, obiectiv, în „întîmplările ce pot fi deosebite cu claritate", ci şi, subiectiv, în „ceea ce este gîndit cu claritate", el spunîndu-ne ceva despre „atitudinea spirituală a celui ce descrie". [1] Întocmai la fel

[1] H. v. Stein, *Die Enstehung der neueren Ästhetik,* Stuttgart, 1886, p. 30—31.

ebenso bezeichnet die Schillersche Natur einesteils den Gegenstand der Darstellung, „das Subjekt naiver Dichtung“, anderenteils aber das geistige Verhalten des Darstellenden, „die Natur des Dichters“, die Eigenschaft „einen einzelnen Zustand dem menschlichen Gangen gleich zu machen“. Ersteres ist Produkt des letzteren. Beim sentimentalischen Dichter „bleibt jede Spur eines zeitlichen Bedürfnisses entfernt, und der Gegenstand selbst, so beschränkt er auch sei, darf den Dichter nicht beschränken. Man begreift wohl, dass dieses nur insofern möglich ist als der Dichter schon eine absolute Freiheit und Fülle des Vermögens zu dem Gegenstand mitbringt, und als er geübt ist, alles mit seiner ganzen Menschheit zu umfassen“. Aber insoweit er diese höhere Übung besitzt, kann der naive Dichter seinen Gegenstand zur Höhe seiner Menschenwürde emporheben.

Hier nun führt Schiller eine neue Unterscheidung ein die unsere Gedanken ablenkt und uns überrascht. Die Fähigkeit, seinen Gegenstand sittlich zu heben, sagt uns Schiller, „kann es aber nur durch die Welt erhalten, in der er lebt und von der er unmittelbar berührt wird. Das naive Genie steht also in einer Abhängigkeit von der Erfahrung, welche das sentimentalische nicht kennt“. Der naive Dichter, fährt er fort, „muss eine formreiche Natur, eine dichterische Welt, eine naive Menschheit um sich her erblicken, da er schon in der Sinnenempfindung sein Werk zu vollenden hat“. Wir können schliesslich verstehen, warum der naive Dichter von einer naiven Menschheit umgeben sein muss; er kann ja nur der Repräsentant dieser Menschheit sein, er ist ja selbst ein Ergebnis einer allgemeinen Kulturarbeit. Das war die Hypothese, die Schiller die historische Klassifikation erlaubte, aber die bei dem Vorhandensein von naiven Dichtern in sentimentalischen Epochen und umgekehrt nicht aufrecht erhalten werden konnte. Trotzdem ist sie möglich und verständlich. Was wir nicht verstehen, ist, was Schiller uns über die Notwendigkeit einer „formreichen Natur, einer dichterischen Welt“ sagt. Dieser letztere Ausdruck ist sogar eine bekannte landläufige Formel. Im Munde von Leuten, die keine speziell ästhetische Erziehung genossen haben, hört man z. B. von poetischem Mondschein oder von dem poetischen Ausdruck eines träumerischen Mädchens reden, ohne dass derjenige, der eine solche Redeweise anwendet, sich darüber Rechenschaft gibt, dass das,

denumește natura schilleriană pe de o parte obiectul descrierii, „subiectul poeziei naive“, pe de altă parte însă atitudinea spirituală a celui ce descrie, „natura poetului“, capacitatea „de a face dintr-o stare individuală ceva egal cu întregul omenesc“. Cel dintîi este produsul celei din urmă. La poetul sentimental, „orice urmă de necesitate temporală lipsește, iar obiectul însuși, oricît ar fi de mărginit, nu trebuie să-l limiteze pe poet. Se înțelege desigur că lucrul acesta este posibil numai în măsura în care poetul aduce cu sine o libertate absolută față de obiect și o înzestrare bogată, fiind exersat să îmbrățișeze totul cu întreaga sa umanitate.“ Dar, în măsura în care posedă acest exercițiu superior, poetul naiv își poate ridica obiectul la înălțimea demnității sale omenești.

Aici Schiller introduce o nouă distincție, care ne abate din drum ideile și ne surprinde. Capacitatea poetului de a ridica la o înălțime morală obiectul — ne spune Schiller — „poate fi obținută însă numai datorită lumii în care trăiește și cu care vine în contact direct. Geniul naiv este, așadar, dependent de experiență, situație pe care geniul sentimental n-o cunoaște.“ Poetul naiv, continuă Schiller, „trebuie să vadă în jurul său o natură bogată în forme, o lume poetică, o umanitate naivă, deoarece trebuie să-și desăvîrșească opera în chiar stadiul perceperii senzoriale“. Pînă la urmă putem înțelege de ce poetul naiv trebuie să fie înconjurat de o umanitate naivă: el nu poate fi decît reprezentantul acestei umanități, este chiar un rezultat al unei munci culturale generale. Aceasta a fost ipoteza care i-a îngăduit lui Schiller clasificarea istorică, dar care n-a mai putut fi menținută în cazul existenței unor poeți naivi în epoci sentimentale și invers. Totuși ea este posibilă și inteligibilă. Ceea ce nu înțelegem este ceea ce ne spune Schiller despre necesitatea unei „naturi bogate în forme, a unei lumi poetice“. Această ultimă expresie este, dealtfel, o cunoscută formulă curentă. Auzim oameni care n-au primit nici o educație estetică specială vorbind, de exemplu, despre un răsărit de lună poetic, sau despre expresia poetică a unei fete visătoare, fără ca acela care folosește un asemenea limbaj să-și dea seama că

was er *poetisch* nennt, nur eine Objektivierung unseres Gefühls, ein absolut subjektiver Prozess ist. Und da alles, was heute profan ist, einst gelehrt sein konnte, haben wir es hier nur mit einem Überbleibsel dieser antiken Auffassung zu tun, die das Schöne als eine objektive Eigenschaft ansah. Jedoch ist eine derartige Meinung vollständig aufgegeben seit Kant, der versucht hat, das Schöne subjektiv zu bedingen. Haben wir nicht Schiller selbst bei verschiedener Gelegenheit wiederholen sehen, dass nicht der Stoff, sondern die Behandlungsweise den Dichter ausmacht? Der Stoff muss also dem naiven Dichter gleichgültig sein. Die Art und Weise, wie er die Wirklichkeit mit seiner ganzen Menschheit durchdringt, sollte genügen, jeden beliebigen Gegenstand zu veredeln. Hier jedoch dreht er seinen Standpunkt um und fordert eine objektive Bedingtheit der naiven Dichtung. Schiller ist sich dieses Widerspruches bewusst und sucht ihn so zu entschuldigen. Er sagt uns, dass die Harmonie zwischen Vernunft und Empfindung nur ein Ideal ist, das in der Wirklichkeit niemals vollständig verwirklicht werden kann und dass zu guter Letzt die Empfänglichkeit immer das Übergewicht über die moralische Selbsttätigkeit haben wird; so wird die gemeine Natur immer für den naiven Dichter verderblich sein. So weit sind wir also gekommen. Diese Harmonie der Empfindung und der Vernunft, die die Definition der naiven Dichtung bildete, existiert gar nicht; sie ist nur ein Ideal. Nachdem Schiller den Begriff des Naiven gebildet hatte, zerstört er ihn nun. Dieses neue Opfer trägt aber jedenfalls seine Früchte.

Die Vermengung der äusseren Natur mit der inneren sittlichgestaltenden erklärt manche geschichtliche Tatsachen, liefert der Kritik einen Gesichtspunkt und gibt eine ästhetische Norm. Zuerst ergibt sich aus der Ansicht, dass der naive Dichter von der Natur, die er beschreibt, abhängig sei, dass diejenigen naiven Dichter, die die Zeitgenossen einer gemeinen Wirklichkeit sind, entweder ihre Gattung verlassen müssen, um sentimentalische Dichter zu werden, oder aber, wenn sie darin bleiben, selbst gemein werden müssen. Das war der Fall, sagt uns Schiller, bei den römischen Dichtern: „In einem andern Weltalter geboren, unter einen anderen Himmel verpflanzt, würden sie, die uns jetzt durch Ideen rühren, durch individuelle Wahrheit und naive Schönheit bezaubert haben". Zur Erläuterung des zweiten Falles haben wir nur

ceea ce el numeşte *poetic* nu este decît o obiectivare a sentimentului nostru, un proces absolut subiectiv. Şi pentru că tot ceea ce astăzi este uzual a putut să fie cîndva ceva erudit, aici avem a face cu o rămăşiţă a concepţiei antice care socotea frumosul drept o însuşire obiectivă. Totuşi, o asemenea opinie a fost cu totul abandonată de la Kant încoace, care a încercat să condiţioneze subiectiv frumosul. Nu l-am văzut oare şi pe Schiller însuşi repetînd, cu diverse ocazii, că nu materialul, ci modul de tratare îl face pe poet? Aşadar, materialul trebuie să-i fie indiferent poetului naiv. Modul în care acesta pătrunde realitatea cu întreaga sa umanitate ar trebui să fie suficient pentru a înnobila orice obiect. Aici Schiller îşi schimbă totuşi punctul de vedere cu unul diametral opus şi afirmă că poezia naivă este condiţionată obiectiv. Schiller e conştient de această contradicţie şi caută s-o scuze. Ne spune că armonia dintre raţiune şi simţire este doar un ideal, care nu poate fi niciodată realizat pe deplin în realitate, şi că, la urma urmelor, simţirea va avea întotdeauna preponderenţă asupra spontaneităţii etice; ca atare, natura obişnuită va fi întotdeauna nimicitoare pentru poetul naiv. Iată cît de departe am ajuns. Armonia dintre simţire şi raţiune, care a constituit definiţia poeziei naive, nu există nicidecum, este doar un ideal. După ce a creat noţiunea de naiv, Schiller o distruge. Această nouă jertfă dă totuşi roade.

Identificarea naturii exterioare cu cea lăuntrică făuritoare de morală explică unele fapte istorice, furnizează criticii un punct de vedere şi oferă o normă estetică. Mai întîi, din opinia că poetul naiv este dependent de natura pe care o descrie rezultă că poeţii naivi contemporani ai unei realităţi vulgare trebuie fie să-şi părăsească speţa, devenind poeţi sentimentali, fie, dacă rămîn în ea, să devină ei înşişi vulgari. Acesta, ne spune Schiller, a fost cazul poeţilor romani: „Născuţi în altă epocă, transplantaţi sub alt cer, ei, care ne mişcă astăzi prin idei, ne-ar fi fermecat prin adevăr individual şi prin frumuseţe naivă". Pentru lămurirea celui de-al doilea caz avem destul

zu viele Beispiele unter den Dichtern dritten Ranges, die unter der Maske der Naivität uns mit ihren Plattheiten quälen. Aber was sagen wir? Selbst unsere grössten naiven Genies, ein Homer, ein Shakespeare, ein Lope de Vega, alle grossen Komiker, Molière, Regnard, Goldoni entrinnen nicht der Gefahr der Plattheit. Die Abhängigkeit des naiven Dichters von der äusseren Natur ist eben zu gross. Vor allem aufnehmend, können sie dem zweiten Übel, dem der Schlaffheit, verfallen. Was sie retten kann, ist eine starke Erregung der selbstschöpferischen Fähigkeit, Ideale zu bilden: „...So wird das naive Gefühl nicht immer *exaltiert* genug bleiben, um den zufälligen Bestimmungen des Augenblicks widerstehen zu können". So muss der naive Dichter in dem Masse, als er nach dem dichterisch Absoluten strebt, einige Vorzüge des sentimentalischen Dichters annehmen. Diese Ansicht, die Schiller bereits in seinem Briefwechsel mit Humboldt auseinandersetzte, ist hier systematisch durchgeführt. Das ist — wir haben gesehen um den Preis welchen Widerspruchs — die erste ästhetische Norm Schillers, eine lebende und wertvolle Norm.

Was die sentimentalische Dichtung betrifft, so kehrt hier Schiller zu seinem ersten Begriff der Natur, als der sittlich menschlichen zurück und bleibt einheitlich dabei. Aber dies ist nur ein neuer Beweis dafür, dass er — für die naive Dichtung — diese erste Auffassung nur insoweit mit einem fremden Elemente mischte, als ihm dies zur Gewinnung eines kritischen und normalisierenden Standpunktes nötig war. Sobald ihm ein derartiger Widerspruch nicht mehr nötig ist, kehrt er zur anfänglichen Auffassung zurück und hält sie in diesem Falle in ihrer ganzen Reinheit fest. Wir wissen, dass der sentimentalische Dichter für Schiller derjenige war, der mit Hilfe des Ideals die Harmonie der Vernunft und der Empfindung wiederherzustellen versucht, welche das auflösende Wirken der Kultur in seinem Innern in Widerstreit zu einander gebracht hat. Durch das Ideal straft der satirische Dichter die Wirklichkeit und gibt so der Seele einen Lohn für ihre Leiden in dieser Welt. In der Elegie und in der Idylle findet sich diese tröstende Empfindung den Disharmonien des Lebens gegenüber. Der sentimentalische Dichter hält sich mehr an das Ideale schaffende, autonome Ich, als an die aufnehmende und empfindende Fähigkeit. Durch

de multe exemple printre poeţii de mîna a treia, care, sub masca naivităţii, ne tortureazǎ cu platitudinile lor. Dar ce spunem? Pînă şi cele mai mari genii naive ale noastre, un Homer, un Shakespeare, un Lope de Vega, toţi marii comici, Molière, Regnard, Goldoni nu scapă de pericolul platitudinii. Dependenţa poetului naiv de natura exterioară este prea mare. Fiind în primul rînd receptivi, poeţii naivi pot cădea victima celui de-al doilea rău, şi anume lipsei de vlagă. Ceea ce-i poate salva este o puternică incitaţie a capacităţii autocreatoare de a da fiinţă unor idealuri: „...Astfel, simţirea naivă nu va fi nicicînd îndestul *exaltată*, pentru a putea rezista determinărilor întîmplătoare ale clipei". De aceea, în măsura în care năzuieşte la absolutul poetic, poetul naiv trebuie să preia unele însuşiri ale poetului sentimental. Opinia aceasta, pe care Schiller a expus-o încă în corespondenţa sa cu Humboldt, este dezvoltată aici în mod sistematic. Aceasta este — am văzut cu preţul căror contradicţii — prima normă estetică a lui Schiller, o normă vie şi preţioasă.

În ceea ce priveşte poezia sentimentală, Schiller se întoarce aici la prima lui noţiune de natură, ca natură moral-omenească, şi rămîne statornic la ea. Dar aceasta nu constituie decît o nouă dovadă că — pentru poezia naivă — această primă interpretare s-a amestecat cu un element străin numai în măsura în care a fost necesar pentru obţinerea unui punct de vedere critic şi normalizator. Îndată ce nu mai are nevoie de o astfel de contradicţie, Schiller se reîntoarce la interpretarea de la început şi o menţine, în cazul acesta, în toată puritatea ei. Ştim că pentru Schiller poet sentimental era acela ce încerca să restabilească cu ajutorul idealului armonia dintre raţiune şi simţire, pe care acţiunea dizolvantă a culturii le-a pus în conflict în forul său intim. Prin ideal, poetul satiric pedepseşte realitatea şi dă astfel sufletului o răsplată pentru suferinţele lui în această lume. În elegie şi în idilă se exprimă sentimentul de alinare faţă de dizarmoniile vieţii. Poetul sentimental se bizuie mai mult pe eul autonom, creator de idealuri, decît pe capacitatea de receptare şi simţire. Datorită

diesen Umstand ist der sentimentalische Dichter von der Gefahr bedroht, schliesslich den Kontakt mit der Wirklichkeit zu verlieren. „Die Vernunft zieht bei ihren Schöpfungen den Grenzen der Sinnwelt viel zu wenig zu Rate und der Gedanke wird immer weiter getrieben, als die Erfahrung ihm folgen kann. Wird er aber so weit getrieben, dass ihm nicht nur keine bestimmte Erfahrung mehr entsprechen kann (denn bis dahin darf und muss das Idealschöne gehen), sondern, dass er den Bedingungen aller möglichen Erfahrung überhaupt widerstreitet und dass folglich, um ihn wirklich zu machen, die menschliche Natur ganz und gar verlassen werden musste, dann ist es nicht mehr ein poetischer, sondern ein überspannter Gedanke". Das ist die Gefahr der *Überspanntheit.* Beobachten wir also, dass Schiller von der Wirklichkeit nicht als einer rohen Masse von Erscheinungen redet, musste sich der sentimentalische Dichter auch nicht an diese halten; diese kann und muss er übergehen; was er berücksichtigen muss, ist die subjektive Bedingtheit der Erfahrung, durch die die Natur wahr und notwendig wird. In seiner Kritik, die Schiller an der überspannten Dichtung übt, bemerkt er, dass es dieser an *Objekt* fehlt; aber dieses *Objekt*, diese Natur, ist nur ein Gegenbild des vollständigen und harmonischen Menschen, ganz wie bei Boileau die Natur nur ein Gegenbild seines Verstandes war. Im selben Sinne hat Herder, als er die *übervernünftige* mittelalterliche Dichtung kritisierte, dieser das *menschliche* Muster der antiken Dichtung gegenübergestellt. Hierdurch nun findet Schiller sich schliesslich dazu berechtigt, der sentimentalischen Dichtung als ästhetische Norm das zu empfehlen, was den Vorzug der naiven Dichtung ausmacht (er machte letzterer entsprechend die umgekehrte Empfehlung): „...So wird das sentimentalische Genie nicht immer *nüchtern* genug bleiben, um sich ununterbrochen und gleichförmig innerhalb der Bedingungen zu halten, welche der Begriff einer menschlichen Natur mit sich führt und an welche die Vernunft auch in ihrem freiesten Wirken gebunden bleiben muss". Aber noch einmal ist, wie wir sehen, die naive Dichtung, die hier gemeint ist, diejenige, deren Eigenschaft es ist, durch den Ausfluss einer vollen Menschheit die Notwendigkeit in der Welt zu schaffen.

acestei situații, poetul sentimental este amenințat de pericolul de a pierde, în cele din urmă, contactul cu realitatea: „În creațiile lor, rațiunea ține mult prea puțin seama de limitele lumii senzoriale, iar ideea este împinsă mereu mai departe decît o poate urma experiența. Dacă însă e împinsă atît de departe încît nu numai că nu-i mai poate corespunde nici o experiență anumită (căci pînă acolo poate și trebuie să meargă frumosul ideal), ci contrazice, în genere, condițiile oricărei experiențe posibile și, drept urmare, pentru a o face reală, natura omenească a trebuit să fie părăsită cu totul, atunci nu mai este o idee poetică, ci una exaltată." Acesta este pericolul *exaltării.* Să observăm, așadar, că Schiller nu vorbește despre realitate ca despre o masă amorfă de fenomene, chiar dacă poetul sentimental nu trebuie să se mențină în limitele ei; poetul poate și trebuie să depășească această realitate, iar ceea ce trebuie să ia în considerare este condiționarea subiectivă a experienței, prin care natura devine adevărată și necesară. În critica sa la adresa poeziei exaltate, Schiller face observația că acesteia îi lipsește *obiectul;* dar acest *obiect,* această natură nu este decît o răsfrîngere a omului desăvîrșit și armonios, întocmai cum la Boileau natura era o replică a rațiunii. În același sens, cînd a criticat poezia medievală *suprarațională,* Herder i-a opus modelul *omenesc* al poeziei antice. În cele din urmă, Schiller se socotește astfel îndreptățit să recomande ca normă estetică poeziei sentimentale ceea ce constituie o calitate specifică poeziei naive (celei din urmă i-a făcut, corespunzător, recomandarea inversă): „...Astfel, geniul sentimental nu poate rămîne niciodată suficient de *treaz,* pentru a se menține neîntrerupt și uniform în cadrul condiționărilor pe care le aduce cu sine conceptul unei naturi omenești și de care rațiunea trebuie să rămînă dependentă chiar și în acțiunea ei cea mai liberă". Dar, precum vedem, poezia naivă, la care se face referire aici, este din nou aceea a cărei însușire constă în a crea în lume necesitatea prin revărsarea unei umanități depline.

IV. DIE VERSCHIEBUNG DER KRITISCHEN EINSTELLUNG

Das Vorgehen Schillers gestattet uns einen tieferen Einblick in das Wesen der ästhetischen Normalisierung. Wir sahen, wie er — durch eine plötzliche Abweichung vom Begriffe Natur — dazu kam, auf den der naiven Poesie anhaftenden Fehler, der Plattheit, aufmerksam zu machen. Indem er auf die ursprüngliche Naturauffassung zurückging, auf diese *natura naturans* [1], welche er in gewisser Hinsicht mit dem ganzen Klassizismus gemein hat, gelang es ihm, das der ganzen sentimentalischen Dichtung anhaftende Übel, die Überspanntheit, aufzudecken. Es ergibt sich für letztere die Forderung, die geistigen Fähigkeiten in einer derartigen Harmonie zu erhalten, dass die Vernunft niemals die Naturnotwendigkeit überschreitet. Für die naive Dichtung ergibt sich die Forderung, gewissermassen der Vernunft in ihrer Art, wie sie sich mit der Empfindung ausgleicht, die Führung zu übergeben, um die Brutalität des Wirklichen zu überwinden. Wenn wir uns nun fragen, welche von den beiden Dichtungsarten das grösste Opfer an Eigenschaften ihrer Gattung macht, so kann es nur eine Antwort geben. Die naive Dichtung ist es, die in ihrem Streben nach Verklärung ihre ursprünglichen Eigenschaften aufgibt. Die Normalisierung des Naiven ist eine Sentimentalisierung dieser Dichtungsart. Schil-

[1] Dieser Ausdruck ist in der Ästhetik angewandt von W. Flemming, der dieselbe Auffassung bei dem Italiener Alberti findet *(Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Leipzig u. Berlin, 1916, S. 116).

IV. DEPLASAREA POZIŢIEI CRITICE

Procedeul lui Schiller ne îngăduie să aruncăm o privire mai profundă spre esenţa normalizării estetice. Am văzut cum — printr-o bruscă deviere de la conceptul de natură — Schiller a ajuns să ne facă atenţi asupra defectului inerent poeziei naive, platitudinea. Reîntorcîndu-ne la semnificaţia originară a noţiunii de natură, la această *natura naturans* [1], pe care, într-o anumită privinţă, o înţelege la fel cu întregul clasicism, a reuşit să descopere răul inerent întregii poezii sentimentale, exaltarea. Pentru cea din urmă rezultă cerinţa de a se menţine capacităţile spirituale într-o asemenea armonie încît raţiunea să nu depăşească niciodată necesitatea naturii. Pentru poezia naivă rezultă cerinţa ca, în echilibrul în care se află cu sensibilitatea, raţiunea să aibă, într-o anumită măsură, conducerea, pentru a depăşi brutalitatea realului. Acum, dacă ne întrebăm care dintre cele două feluri de poezie sacrifică cel mai mult din însuşirile proprii, răspunsul nu poate fi decît unul singur. Poezia nouă este aceea care, în năzuinţa ei de transfigurare, renunţă la însuşirile ei originare. Normalizarea naivului reprezintă o sentimentalizare a acestui gen de poezie.

[1] Această expresie este folosită în estetică de W. Flemming, care a aflat aceeaşi interpretare la italianul Alberti *(Die Begründung der modernen Aesthetik und Kunstwissenschaft durch Leon Battista Alberti*, Leipzig şi Berlin, 1916, p. 116).

ler war sich dieser Tatsache vollkommen bewusst. Es lohnt sich, hier einen Augenblick auf die Abschweifung einzugehen, die er über die Rolle der Liebe in der antiken Poesie macht. In ihrer Art und Weise, die Liebe zu behandeln, sagt uns Schiller, haben wir noch einen Beweis dafür, wie sehr sie von ihrem Gegenstand abhängig war. Soweit die Natur vor ihnen schön ist, besitzt ihre Dichtung denselben Charakter. Aber sobald die Natur gemein wird, wissen sich die antiken Dichter nicht mehr zu helfen. So ist in der Schilderung der Frau und den Beziehungen zwischen den beiden Geschlechtern „eine gewisse Leerheit und ein Überdruss zu bemerken... den alle Wahrheit und Naivität in der Darstellung nicht vorbannen kann". Sehen wir indessen, was er den antiken Dichtern zu empfehlen hatte: „Hier wäre nun für die Alten der Fall gewesen, eine von aussen zu reinen Stoff von innen heraus, durch das Subjekt, zu vergeistigen, den poetischen Schall, der der äusseren Empfindung gemangelt hatte, durch Reflexion nachzuholen, die Natur durch die Idee zu ergänzen, mit einem Wort, durch eine sentimentalische Operation aus einem beschränkten Objekt ein unendliches zu machen". Die Dinge hätten nicht klarer gesagt werden können. In der Sentimentalität endet die Verklärungsarbeit der naiven Dichtung.

Die ganze Natur ist indessen gemein. Wir haben gesehen, wie Schiller bemerkt, — indem er so auf einmal den Begriff der Naivität verneint —, dass, da die Harmonie zwischen der Empfindung und der Vernunft schliesslich nur ein Ideal ist, der naive Dichter immer der Gefahr ausgesetzt ist, dass die Rezeptivität in ihm die Oberhand bekommt. Aber inwiefern kann das Überwiegen der Rezeptivität eine Gefahr be deuten? Wir haben es hier mit einem Misstrauen oder einer Antipathie dem Wirklichen gegenüber zu tun, die Schiller wiederum mit dem klassischen französischen Idealismus teilt. Was ihn bei Homer befremdet hat, ist dasselbe, was schon Ch. Perrault abgestossen hat, der sich darüber beklagt, in der *Ilias* und *Odyssee* tausend Züge von „Rohheit" gefunden zu haben. Boileau, der Ch. Perrault antworten musste, dreht den Vorwurf um und klagt unsere „Verweichlichung" an, dass sie die „Einfachheit" der Menschen, „die sich selbst bedienten, sich selbst ankleideten und die sich dabei noch im goldenen Zeitalter dünkten", nicht verstehe. So gewinnt er selbst einen

Schiller a fost pe deplin conştient de faptul acesta. Este util aici să ne oprim o clipă la digresiunea pe care o face în legătură cu rolul iubirii în poezia antică. În modul în care această poezie tratează iubirea — ne spune Schiller — avem încă o dovadă a strînsei sale dependenţe de obiect. În măsura în care natura din faţa anticilor este frumoasă, poezia lor are acelaşi caracter. Dar îndată ce natura devine vulgară, poeţii antici nu mai ştiu cum s-o scoată la capăt. Astfel, în descrierea femeii şi a relaţiilor dintre cele două sexe „se poate observa un anumit gol şi dezgust... pe care tot adevărul şi toată naivitatea nu le pot înlătura". Să vedem totuşi ce are de recomandat Schiller poeţilor antici: „Pentru cei antici ar fi fost aici cazul să spiritualizeze pornind din interior, prin subiect, un material prea pur dinafară, să confere prin reflecţie răsunetul poetic care lipsea simţirii exterioare, să întregească natura prin idee, într-un cuvînt, să întreprindă o operaţie sentimentală, prin care un obiect limitat să fie preschimbat într-unul infinit". Lucrurile n-ar fi putut fi spuse mai clar. Lucrarea de transfigurare a poeziei naive se încheie prin sentimentalitate.

Dar întreaga natură este vulgară. Am văzut cum Schiller — negînd astfel dintr-o dată conceptul de naivitate — observă că armonia dintre simţire şi raţiune este pînă la urmă doar un ideal, poetul naiv fiind mereu expus pericolului ca receptivitatea să pună stăpînire pe el. Dar în ce măsură preponderenţa receptivităţii poate însemna un pericol? Aici avem a face cu o neîncredere sau cu o antipatie faţă de realitate, pe care Schiller le împărtăşeşte de asemenea cu idealismul clasic francez. Ceea ce l-a surprins la Homer e acelaşi lucru ce-i repugnase lui Ch. Perrault, care se plînge că în *Iliada* şi *Odisseea* a găsit mii de trăsături de „brutalitate". Boileau, care a trebuit să-i răspundă lui Ch. Perrault, răstoarnă reproşul şi se plînge de „moleşirea" noastră, de faptul că, datorită acesteia, noi nu mai înţelegem „simplitatea" unor oameni „care se slujeau singuri, se îmbrăcau singuri şi totuşi se socoteau într-o epocă de aur". Boileau ajunge astfel el în-

kritischen Standpunkt der Zivilisation gegenüber, die schon Rousseau ahnen lässt, wenn er schreibt: „M. Perrault tut sich viel darauf zu gut, uns zu zeigen, wie weit diese Einfachheit entfernt ist von unserer Weichheit und unserem Wohlleben, die er als grosse Geschenke ansieht, die Gott den Menschen gemacht hat und die doch in Wirklichkeit der Ursprung aller unserer Übel sind".[1] Der delikate Gesichtspunkt, „die Eleganz und der gute Geschmack" regierte sein Jahrhundert. Er herrscht weiter als unumschränkter Herr bis zur romantischen Revolution, die durch ihren Verkünder Hugo bemerken lässt: *„...Il a fallu bien de* seigneur *et bien de* madame *pour faire pardonner à notre admirable Racine ses* chiens *si monosyllabiques et ce Claude si brutalement* mis dans le lit *d'Agrippine"*.[2] Dieselbe idealische Stellung des Klassizismus gegenüber der Natur wurde von Schiller eingenommen, obgleich sie bei ihm aus einer anderen Quelle fliesst. Denn nicht mehr die Skrupeln eines auf „Wohlanständigkeit" bedachten Weltmannes lassen ihn einige derbe Wahrheiten bei Homer und Shakespeare tadeln, sondern der erhabene Imperativ des deutschen Humanisten zeigt ihm, dass der tiefste Sinn des Universums sich nur durch die Bearbeitung des moralischen Lebens entdecken lässt. Die Abneigung Schillers gegen die Natur und das, was von ihr in der naiven Dichtung übrig bleibt, ist keine Schamhaftigkeit, vielmehr dieses tiefe Streben nach Totalität, das ihn unbefriedigt lässt, so lange die Natur sich nicht mit der Menschheit vereinigt hat. Jedenfalls bleibt sie die Seelenlage eines Sentimentalen, für den Wahrnehmung der Welt und Forderungen der Vernunft für immer getrennt sind und sich nur mit Hilfe des Ideals wieder vereinigen können.[3]

[1] *VIII. Réflexions sur Longin, Oeuvres,* V. Bd., S. 168.
[2] *La préface de „Cromwell"*; herausgeg. mit Einleitung und Noten von Maurice Souriau, Paris, 1897, S. 268—273.
[3] Eine verwandte Auffassung der Beziehungen der Natur zur Kunst findet man bei Winckelmann. In den Werken der Antiken, die er als Beispiel vorschlägt, bewundert er „nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist, gewisse idealische Schönheiten derselben, die wie uns ein alter Ausleger des Plato lehrt, von Bildern, bloss im Verstande entworfen gemacht sind". Und er empfiehlt an derselben Stelle den jungen Künstlern mehr als die Natur, die Modelle studieren zu wollen, die uns die Antiken hinterlassen haben und in

suşi la un punct de vedere critic faţă de civilizaţie, pe care şi Rousseau ne face să-l intuim, atunci cînd scrie: „Domnul Perrault îşi dă toată osteneala ca să ne arate cît de departe este această simplitate de moleşirea şi de bunul nostru trai, pe care le consideră a fi nişte mari daruri făcute de Dumnezeu oamenilor, dar care în realitate nu sînt totuşi decît originea tuturor relelor noastre."[1] Punctul de vedere delicat, „eleganţa şi bunul-gust" dominau secolul său. El continuă să domine ca un stăpînitor absolut pînă la revoluţia romantică, la începutul căreia purtătorul de cuvînt al acesteia face remarca: *„...Il a fallu bien de* seigneur *et bien de* madame *pour faire pardonner à nôtre admirable Racine ses* chiens *si monosyllabiques et ce Claude si brutalement* mis dans le lit *d'Agrippine"*.[2] Aceeaşi poziţie ideală clasicistă faţă de natură a fost luată şi de Schiller, deşi la el provine din altă sursă. Căci nu scrupulele unui om de lume călăuzit de „bunacuviinţă" îl determină să dezaprobe la Homer şi Shakespeare cîteva adevăruri brutale, ci faptul că imperativul superior al umanistului german îi arată că sensul cel mai profund al universului poate fi descoperit numai prin prelucrarea vieţii morale. Aversiunea lui Schiller faţă de natură şi faţă de ceea ce rămîne din ea în poezia naivă nu este pudicitate, ci mai curînd această profundă năzuinţă spre totalitate, care îl lasă nesatisfăcut atîta vreme cît natura nu s-a reunit cu umanitatea. În orice caz, ea rămîne starea sufletească a unui sentimental, pentru care perceperea lumii şi cerinţele raţiunii sînt despărţite pentru totdeauna şi pot fi reunite numai cu ajutorul idealului.[3]

[1] *VIII. Réflexions sur Longin, Oeuvres,* vol. V, p. 168.
[2] *La préface de „Cromwell"*, editată cu o introducere şi note de Maurice Souriau, Paris, 1897, p. 268—273.
[3] O interpretare înrudită a relaţiilor dintre natură şi artă o aflăm la Winckelmann. În operele anticilor, pe care le propune ca exemplu, acesta admiră „nu numai natura cea mai frumoasă, ci ceva mai mult decît natura, adică anumite frumuseţi ideale ale acesteia, care, aşa cum ne arată un vechi comentator al lui Plato, sînt alcătuite din imagini concepute numai în minte". În acelaşi loc, Winckelmann recomandă tinerilor artişti să studieze mai mult decît natura modelele pe care le-au

Es ist klar, dass Schiller, als er auf die sentimentalische Dichtung zurückkam, dieser das nicht empfehlen konnte, was er in der naiven Dichtung als mangelhaft gefunden hatte. Aber was in der naiven Dichtung mangelhaft ist, das ist gerade ihr Originales und Eigenes: dieses Haften an der Wirklichkeit, diese Vertrautheit des Menschen mit den Dingen, die ihm sein Leben mit dem ihrigen mischen lässt, ohne Überraschung, ohne Sprünge und ohne jene Wehmut, die nur in der Seele des Menschen erscheint der nicht mehr Natur ist. Gegen diesen Hauptcharakter richtete sich die Kritik Schillers, der hier eine innere Harmonie entdeckte, die gegenüber der Erweckung des Ideals auf einer tieferen Stufe stand. Es war für Schiller also unmöglich, der sentimentalischen Dichtung diese getreue Nachahmung des Wirklichen zu empfehlen, diese *Mimesis*, die seine strenge Kritik verdiente. Schiller weist für die Normalisierung des Sentimentalischen auf eine Harmonie der Seelenvermögen hin, die nach ihrer Ungleichheit wiedergewonnen und die sicher dem Ideal gegenüber nicht tiefer steht. Falls jeder sentimentalische Dichter darnach strebt, die Totalität der Menschheit wiederzugewinnen, so muss der, dessen Schöpfungen bereits verklärt waren, in der Tat dieses Ideal erreichen, er muss in der Tat die unverletzte Harmonie des Menschen wiederherstellen. Er wird den Schwung seiner Vernunft in den Grenzen der Notwendigkeit halten, er wird ein *Objekt* haben.

Wenn wir genau Acht geben, so merken wir, dass die Forderungen, die er an die sentimentalische Dichtung stellt, keine anderen sind, als die, die er hinsichtlich der naiven

denen die Natur schon diese Steigerung ins Ideale erhalten habe (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755). — Wir heben es als ein interessantes Dokument hervor, dass ein anderer Verfasser des 18. Jahrhunderts, C. F. Gellert, einige Jahre nach dem Erscheinen der Winckelmannschen Schrift, gerade in dem, was dieser empfahl, einen der Gründe für die relative „Minderwertigkeit" der Modernen sah: „Sie (die Antiken) hatten kein anderes Muster als die Natur und das idealische Schöne, das sich ihrem Verstande darstellte... Wir... ahmen vielleicht mehr diese Kopien der Natur... als die Natur selbst nach" (*Sämtliche Werke*, Karlsruhe, 1818, IV. Bd., *Von den Ursachen des Vorzugs der Alten vor den Neueren in den schönen Wissenschaften, besonders in der Poesie und Beredsamkeit*, S. 241).

Este clar că, reîntorcîndu-se la poezia sentimentală, Schiller nu putea să recomande acesteia ceea ce considerase a fi o lipsă a poeziei naive. Dar ceea ce reprezintă o lipsă a poeziei naive constituie tocmai nota ei originală şi proprie: această aderenţă la realitate, această familiaritate a omului cu lucrurile, care amestecă viaţa lui cu a lor, fără surprize, fără salturi şi fără acea melancolie ce apare numai în sufletul omului care nu mai este natură. Împotriva acestui caracter principal s-a orientat critica lui Schiller, care a descoperit aici o armonie interioară, aflată pe o treaptă mai joasă faţă de trezirea idealului. Aşadar, pentru Schiller era imposibil să recomande poeziei sentimentale această imitare fidelă a realului, acest *mimesis*, pe care îl criticase cu severitate. Pentru normalizarea sentimentalului, Schiller propune o armonie a facultăţilor sufleteşti, recîştigată după inegalitatea acestora şi care cu siguranţă nu se află mai prejos de ideal. Dacă orice poet sentimental năzuieşte să recîştige totalitatea umanităţii, acela ale cărui creaţii au şi fost transfigurate trebuie să atingă acest ideal, trebuie să restabilească în fapt armonia neştirbită a omului. Acel poet va menţine avîntul raţiunii sale între limitele necesităţii, va avea un *obiect*.

Dacă privim lucrurile cu atenţie, observăm că cerinţele pe care Schiller le adresează poeziei sentimentale nu sînt altele decît acelea pe care le formulează cu privire la poezia

lăsat anticii şi în care natura a şi fost înălţată în sfera idealului (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755). Ca un document interesant, relevăm că, la cîţiva ani după apariţia scrierii lui Winckelmann, un alt autor din secolul al XVIII-lea, C. F. Gellert, vedea în ceea ce recomanda acesta unul dintre motivele „inferiorităţii" relative a modernilor: „Ei (anticii) nu aveau alt model decît natura şi frumosul ideal care se înfăţişa minţii lor... Noi... imităm poate mai mult aceste copii ale naturii... decît natura însăşi" (*Sämtliche Werke*, Karlsruhe, 1818, vol. IV, *Von den Ursachen des Vorzugs der Alten vor den Neueren in den schönen Wissenschaften, besonders in der Poesie und Beredsamkeit*, p. 241).

Dichtung erhebt. Nur der Nachdruck ist bei den beiden Gelegenheiten verschieden, weil es sich das einemal darum handelt, dieses einheitliche Ideal der Einseitigkeit der Rezeptivität, das anderemal der Vernunft gegenüber zu behaupten. Diese Nebeneinanderstellung jedoch bietet für uns keine Überraschung, da uns Schiller selbst darauf vorbereitet hat, dass er dieses Urteil im Namen eines höheren Begriffes aussprechen würde. Nur stellt dieser höhere Begriff keine Vermittlung zwischen den beiden dem Urteil unterworfenen Dichtungsarten dar, wie es Aug. v. Schlegel — der dabei sicher an Schiller dachte — für möglich hielt. Dieser höhere Begriff steht ausserhalb der Symmetrie „naiv-sentimental", er stellt einen dritten, auf der die Entwicklung der Menschheit repräsentierenden Linie viel weiter entfernten Punkt dar. Um ihn zu erreichen, müsste die naive Dichtung durch den sentimentalischen Punkt hindurchgehen, sie müsste sich sentimentalisieren; die sentimentalische Dichtung jedoch müsste nicht auf den naiven Punkt zurückgehen, sie brauchte nur nach diesem idealischen Punkte zu streben, der auch die naive Dichtung an sich zieht.

Es ist jetzt Zeit, eine Behauptung Schillers zu verbessern, die wir bis jetzt aus Gründen der Gedankenentwicklung als gangbar hingehen liessen, aber die unsere weitere Untersuchung nicht mehr ganz bestehen lassen kann. Schiller behauptete in Wirklichkeit, dass die naive, wie die sentimentalische Dichtung sich gegenseitig ihre Vorteile übertragen in dem Masse, wie sie nach dem dichterisch absoluten strebten, wie sie sich normalisierten. Dieser Satz gilt für die naive Dichtung; diese muss sich sentimentalisieren, muss durch eine Begeisterung die Plattheit überwinden, zu der sie durch das Überwiegen der Rezeptivität verurteilt wird. Aber wenn Schiller glaubte, diesen Satz umdrehen und die Behauptung aufstellen zu können, die sentimentalische Dichtung nähme das in der naiven Vorteilhafte an, so erklärt sich dieser Umstand dadurch, dass er hinsichtlich der letzteren über zwei Definitionen verfügte. Einesteils wurde sie als die Art definiert, welche die Harmonie zwischen der Vernunft und der Empfindung tatsächlich verwirkliche, anderenteils als die, welche dieser Harmonie gegenüber tieferstehend bleibe. Mit Hilfe dieser schroffen und widerspruchsvollen Wendung konnte Schiller einen kritischen und normalisierenden Stand-

naivă. Numai accentul este deosebit în cele două situaţii, deoarece într-un caz idealul unitar se afirmă în opoziţie cu unilateralitatea receptivităţii, în celălalt, în opoziţie cu raţiunea. Această alăturare nu constituie însă pentru noi o surpriză, deoarece Schiller însuşi ne-a pregătit în vederea acestei judecăţi rostite în numele unui concept superior. Acest concept superior nu reprezintă însă o mijlocire între cele două genuri de poezie supuse judecăţii, aşa cum socotea posibil Aug. v. Schlegel, care cu siguranţă că s-a gîndit atunci la Schiller. Acest concept superior se află în afara simetriei „naiv-sentimental", înfăţişînd un al treilea punct, mult mai îndepărtat pe linia ce reprezintă evoluţia omenirii. Pentru a-l atinge, poezia naivă ar trebui să treacă prin punctul sentimental, ar trebui să se sentimentalizeze ; poezia sentimentală n-ar trebui însă să se întoarcă la punctul naiv, ci numai să năzuiască spre acest punct ideal, care atrage spre sine şi poezia naivă.

Acum este timpul să rectificăm o afirmaţie a lui Schiller, pe care pînă aici am menţionat-o ca şi cînd ar fi utilizabilă, pentru a nu ştirbi evoluţia ideilor, dar pe care cercetarea noastră nu o poate menţine mai departe ca atare. În realitate, Schiller afirma că poezia naivă şi cea sentimentală îşi transmit reciproc avantajele în măsura în care au năzuit spre absolutul poetic, în măsura în care s-au normalizat. Această afirmaţie este valabilă pentru poezia naivă ; poezia naivă trebuie să se sentimentalizeze, trebuie să depăşească prin însufleţire platitudinea la care e osîndită datorită preponderenţei receptivităţii. Dar dacă Schiller a crezut că poate să răstoarne această frază şi să afirme că poezia sentimentală preia ceea ce este avantajos în cea naivă, faptul se explică prin aceea că el dispune de două definiţii privitoare la cea din urmă. Pe de o parte, aceasta a fost definită ca specia care realizează în fapt armonia dintre raţiune şi simţire, pe de altă parte ca specia care rămîne mai prejos de această armonie. Datorită arătatei răsturnări bruşte şi pline de contradicţii, Schiller a putut obţine un punct de vedere critic şi normalizator. Acum,

punkt gewinnen. Jetzt, da er sich an die Aufgabe macht, die sentimentalische Dichtung zu normalisieren, kehrt er zur ersten Auffassung des Naiven zurück. Die unmittelbare Konsequenz daraus wäre, dass die sentimentalische Dichtung naiv werden müsse, weil sie bereits das allgemeine Ideal der Dichtung verwirkliche. Aber wie kann der sentimentalische Dichter wieder naiv werden? Das ist nicht möglich. Die Vernunft und die Empfindung haben sich im Innern seiner Seele den Krieg erklärt; er ist der Träger eines schmerzhaften Zwiespaltes geworden. Und indem wir das, was Schiller einmal bezüglich der Sentimentalität sagte, in Frageform kleiden, fragen wir uns: wie ist es für letztere möglich, „auch unter den Bedingungen der Reflexion die naive Empfindung... wiederherzustellen?"

Wir glauben dem Schillerschen Gedanken zu entsprechen, wenn wir so auf diese Frage antworten. Gewertet unter dem Licht des sentimentalischen Kriteriums, stellt die naive Dichtung noch nicht diese hohe Harmonie der Empfindung und der Vernunft dar, aus dem einfachen Grund, weil letztere noch nicht ihre ganze Produktivität gezeigt hat. Aber gerade, weil das beunruhigende Ideal dem naiven Dichter unbekannt war, konnte er sich der Wirklichkeit gegenüber so verhalten, als ob hier Empfindung und Vernunft auf einmal befriedigt werden könnten. Er ist ruhig, keine Aufwallung der Seele trägt ihn über die Wirklichkeit hinaus, als ob das Ideal auf keinen Widerspruch stosse. Der sentimentalische Dichter kennt wirklich das Ideal, d.h. die Forderungen der Vernunft insofern sie mit der Wirklichkeit in Konflikt stehen, aber konnte er nicht trotz alledem sie so ansehen, als ob sie das Ideal vollkommen enthalte? Eine solche Fiktion findet sich tatsächlich in der arkadischen Idylle, nur dass sie sich in einer Zwangslage befindet unter dem Kontrast des sentimentalischen Geistes, der sie belebt, und des Milieus, in dem sie sich darstellt und dessen Wirkung eine falsche Naivität von schlechtem Geschmack ist. Im Gegensatz dazu kann man sich in der elysischen Idylle — die Schiller selbst zu verwirklichen gedachte — ohne Hemmnis der Fiktion einer das Ideal vollkommen enthaltenden Wirklichkeit hingeben. Die Vermählung des Herakles mit Hebe wollte Schiller ganz ohne „Pathos" schreiben und durch diese Eigenschaft sollte diese Szene das sentimentalische Gegenstück der Ko-

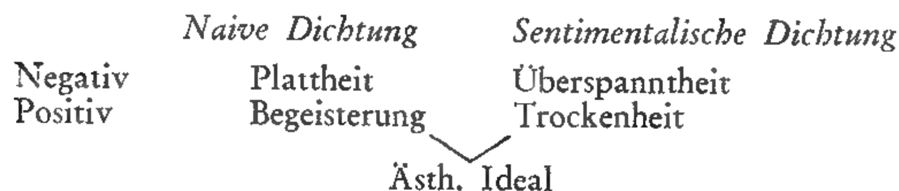
cînd și-a propus misiunea de a normaliza poezia sentimentală, el se reîntoarce la prima interpretare a naivului. Consecința directă a acestui fapt ar fi că poezia sentimentală trebuie să devină naivă, deoarece ea a și realizat idealul general al poeziei. Dar cum poate poetul sentimental să redevină naiv ? Așa ceva este imposibil. În sufletul său, rațiunea și simțirea și-au declarat război ; el a devenit purtătorul unui conflict dureros. Îmbrăcînd în forma unei întrebări ceea ce Schiller a spus odată referitor la sentimentalitate, ne întrebăm : cum este cu putință ca aceasta „să restabilească simțirea naivă și în condițiile reflecției" ?

Prin răspunsul de mai jos dat la această întrebare credem că nu ne abatem de la ideile lui Schiller. Apreciată în lumina criteriului sentimental, poezia naivă încă nu înfățișează această înaltă armonie dintre simțire și rațiune, pentru simplul motiv că ultima nu și-a arătat încă întreaga ei productivitate. Dar tocmai pentru că idealul neliniștitor îi era necunoscut, poetul naiv putea să se comporte față de realitate ca și cînd în ea simțirea și rațiunea puteau fi satisfăcute concomitent. El e liniștit, nici o învolburare a sufletului nu-l poartă în afara realității, de parcă idealul nu s-ar izbi de nici o opoziție. Poetul sentimental cunoaște realmente idealul, adică cerințele rațiunii, în măsura în care acestea se află în conflict cu realitatea, dar, cu toate acestea, nu putea el oare să privească realitatea ca și cum ea ar conține pe deplin idealul ? O asemenea ficțiune se și găsește, de fapt, în idila arcadiană, dar într-o situație precară, datorită contrastului dintre spiritul sentimental, care o însuflețește, și mediul în care se înfățișează și al cărui efect este o naivitate falsă și de prost-gust. Dimpotrivă, în idila elizică — pe care Schiller însuși avea de gînd s-o realizeze — poetul se poate dărui, fără obstacolul ficțiunii, unei realități care conține pe deplin idealul. Schiller voia să descrie căsătoria lui Hercule și Hebe cu totul fără „patos", astfel ca această scenă să dea o replică sentimentală

mödie, die auch ihrerseits jedes Pathetische ausschliesst, geben.[1] Dieser Mangel an Phatos aber, diese vollkommene Ruhe in der Beschreibung des Ideals ist nur möglich durch diese fiktive Einstellung, die uns eine das Ideal verwirklichende Welt annehmen lässt.

Die Idylle, selbst die elysische, bleibt jedoch eine sentimentalische Gattung und als solche noch der Gefahr ausgesetzt, die Grenzen der Naturnotwendigkeit zu überschreiten. Diese Gefahr wird in Wahrheit erst in jener zukünftigen Epoche der Menschheit überwunden sein, wo die Neigung sich mit der Pflicht, die Natur mit der Vernunft vereinigen, wo die Wirklichkeit nicht mehr dem Ideal widersprechen wird. Die Dichtung wird nicht mehr die elysische Fiktion brauchen, aber ihre Eigenschaften werden dieselben bleiben, die Schiller in seinem Projekt einer Vermählung des Herakles zu erwerben strebte: die höchste Höhe des Ideals mit tiefster Ruhe geschildert. Das ist das dichterische Maximum, das, welches alle Urteile Schillers autorisiert. Es ist Trockenheit, ohne Plattheit und Begeisterung ohne Überspanntheit.

Wenn man sich daran erinnert, das wir in unserer ganzen Entwicklung einen Unterschied machen zwischen der *negativen* Seite des normativen Prozesses, dem, was zu verwerfen ist, und der *positiven* Seite, dem, was zu empfehlen ist, so wird man im folgenden Schema eine Versinnlichung des Schillerschen Ideenganges finden:



Die Formel für das ästhetische Ideal Schillers ist übrigens keine persönliche Konstruktion; sie ist nur eine Etappe in einer allgemeinen Entwicklung, die einen grossen Teil der Geschichte der Ästhetik beherrscht. Dies zu zeigen, wird die Aufgabe des nächsten Kapitels sein.

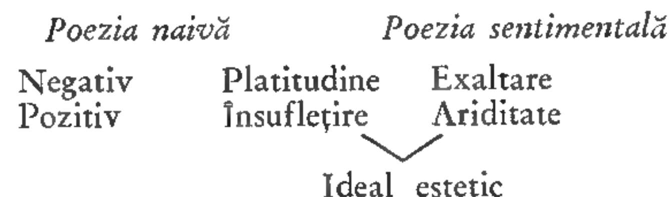
Es bleibt uns noch etwas zu bemerken. Wir haben gesehen, dass in der Erörterung, die sich über die Überlegenheit

[1] Schiller an v. Humboldt, 29.—30. Nov. 1795. Vd. oben.

comediei care exclude şi ea, la rîndu-i, orice patetism.[1] Această absenţă a patosului, acest calm desăvîrşit în descrierea idealului sînt însă posibile numai prin această poziţie fictivă, care ne îngăduie să presupunem o lume care realizează idealul.

Idila, chiar cea elizică, rămîne totuşi o specie foarte sentimentală şi, ca atare, încă expusă pericolului de a depăşi limitele necesităţii naturii. Acest pericol va fi înlăturat într-adevăr abia în acea epocă viitoare a omenirii cînd înclinaţia afectivă se va reuni cu datoria, natura cu raţiunea, cînd realitatea nu va mai fi în contradicţie cu idealul. Poezia nu va mai avea nevoie de ficţiunea elizică, dar însuşirile ei vor rămîne aceleaşi pe care urmărea să le obţină Schiller în proiectul său despre o căsătorie a lui Hercule : descrierea cu cel mai desăvîrşit calm a idealului celui mai înalt. Acesta este un maximum poetic, care autorizează toate judecăţile lui Schiller. Este ariditate fără platitudine şi însufleţire fără exaltare.

Amintindu-ne că în întreaga noastră expunere facem o deosebire între latura *negativă* a procesului normativ, adică ceea ce este de respins, şi latura *pozitivă,* adică ceea ce este de recomandat, putem alcătui următoarea schemă a succesiunii ideilor lui Schiller :



Dealtfel, formula idealului estetic al lui Schiller nu este o construcţie personală, ci numai o etapă din evoluţia generală care domină o mare parte din istoria esteticii. Capitolul următor îşi propune să arate lucrul acesta.

Aici ne mai rămîne de observat ceva. Am văzut că în discuţia privitoare la superioritatea celor vechi sau a celor

[1] Schiller către W. v. Humboldt, 29—30 noiembrie 1795. Vd. mai sus.

der Alten oder Modernen erhoben hatte, Schiller es ist, der den umfassendsten Gesichtspunkt repräsentierte; hierin liegt zum Teil die Bedeutung seiner Abhandlung. Aber wenn er zum Urteilen, zum Normalisieren kommt, so sehen wir ihn eine Stellung einehmen, die sich, nicht ohne tiefere Bedeutung, mit einem dichterischen Ideal deckte, das im Innersten seines Wesens lebte. Seine Entwicklungen bekommen sogar eine gewisse Einseitigkeit, die ihn das unter das Negative reihen lässt, was den so gut unterschiedenen Charakter der naiven Dichtung ausmachte. Das ist ein typisches Beispiel für das, was R. Müller-Freienfels „dem Kampf zwischen Wertleben und Wertgeltung“ nannte. Aber wenn dies Zweifel über die Gültigkeit der Normen veranlassen könnte — als ob Norm etwas anderes wäre, als eine innerhalb und zum Nutzen meines Ichs regulative Triebfeder —, so ist dies eine andere Frage, die wir hier nicht zu beantworten haben.

moderni, Schiller este cel ce reprezintă punctul de vedere cel mai cuprinzător ; în aceasta constă în parte importanța studiului său. Cînd însă ajunge la apreciere, la normalizare, îl vedem luînd o poziție care coincide, nu fără o adîncă semnificație, cu un ideal ce trăia în forul intim al ființei sale. Expunerea lui capătă chiar o anumită unilateralitate care-l determină să înserieze ca negativ ceea ce constituia caracterul atît de bine diferențiat al poeziei naive. Acesta este un exemplu tipic pentru ceea ce R. Müller-Freienfels a numit „lupta dintre trăirea valorii și validarea valorii“. Dar dacă faptul acesta ar putea trezi îndoieli asupra valabilității normelor — ca și cînd norma ar fi altceva decît un resort orientativ interior și destinat să folosească eului meu — aceasta este altă întrebare, la care nu sîntem datori să răspundem aici.

V. SCHILLER UND DER FRANZÖSISCHE KLASSIZISMUS

Das ästhetische Ideal, wie es von Schiller definiert wurde, lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die zwei Jahrhunderte des literarischen Klassizismus in Frankreich. Wir haben in seiner Formel die Synthese der zwei positiven Momente im Normalisationsprozesse der naiven und der sentimentalischen Dichtung hervorgehoben: die ruhige Wahrnehmung einer mit dem Ideal sich deckenden Welt. Schiller wollte in diesem Postulat die eigentliche Synthese des „Naiven" und des „Sentimentalen" sehen, obgleich er im Laufe der Normalisierung gerade das, was die Originalität des „Naiven" ausmachte, die Anhänglichkeit an die Wirklichkeit, die immer den Verdacht der klassischen Idealisten erregt hatte, opfern musste. Wir kennen einen Grund, der uns wenigstens zum Teil verstehen lässt, warum Schiller sich für eine solche Formel entschied, nämlich weil man während des ganzen Klassizismus das Postulat des Erhabenen[1] im Naiven als eine stehende Formel gebrauchte. Wir wollen keineswegs sagen, dass das ästhetische Ideal Schillers sich mit dem Muster, welches den französischen Klassikern vor Augen schwebte, deckte. Eine solche Meinung würde die tiefen Unterschiede, die zwischen der Aufklärung und dem deutschen Humanismus bestehen, verkennen, und sie ist nicht die unsrige. Aber trotzdem gibt es zweifellos zwischen dem französischen Klassizismus und

[1] Man hat die Identität des „Erhabenen" mit dem Schillerschen „Sentimentalischen" so oft dargelegt, dass es uns überflüssig erscheint, näher darauf einzugehen.

V. SCHILLER ŞI CLASICISMUL FRANCEZ

Idealul estetic, aşa cum a fost definit de Schiller, ne îndreaptă atenţia spre cele două secole de clasicism literar din Franţa. Am evidenţiat în formula sa sinteza celor două momente pozitive din procesul de normalizare a poeziei naive şi sentimentale : perceperea calmă a unei lumi ce coincide cu idealul. Schiller a vrut să vadă în acest postulat sinteza propriu-zisă dintre „naiv" şi „sentimental", deşi în cursul normalizării a trebuit să sacrifice tocmai ceea ce constituia originalitatea „naivului", anume dependenţa de realitate, care a trezit întotdeauna suspiciunea idealiştilor clasici. Cunoaştem un motiv care ne îngăduie să înţelegem, cel puţin în parte, de ce s-a decis Schiller pentru o astfel de formulă, anume, deoarece în tot timpul clasicismului postulatul sublimului[1] din naiv a fost utilizat ca o formulă permanentă. Nu vrem să spunem nicidecum că idealul estetic al lui Schiller coincide cu modelul pe care-l aveau în vedere clasicii francezi. O asemenea părere, pe care noi n-o împărtăşim, ar îngusta profundele deosebiri existente între iluminism şi umanismul german. Totuşi, oricît de mari ar putea fi deosebirile, între clasicismul

[1] S-a evidenţiat atît de des identitatea dintre „sublim" şi „sentimentalul" schillerian, încît ni se pare de prisos să mai stăruim asupra acestui lucru.

Schiller, so gross auch die Unterschiede sein mögen, einen gewissen Zusammenhang, der recht lehrreich ist. Verweilen wir also bei dieser Verwandtschaft und wäre es auch nur deshalb, um die Unterschiede besser zu verstehen.

Diese allgemeine Geistesströmmung, die sich uns von den französischen Klassikern bis zu Schiller zu erstrecken scheint, muss sorgfältig von einer anderen oder selbst von zwei anderen sekundären Strömmungen unterschieden werden, die in der Geschichte der Ästhetik die Bestrebungen des zweiten klassischen Jahrhunderts, des XVIII., repräsentieren.

H. v. Stein [1] bemerkt unter den Begriffen, die den Grundstock der ästhetischen Doktrin des XVIII. Jahrhunderts bilden sollten, den Begriff der *„délicatesse"*. Nach Stein war père Bouhours in seinem Buche *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit,* Paris, 1687, der Erfinder dieses Begriffs. Die Analyse, die er uns von diesem Buche gibt, belehrt uns darüber, in was die *„délicatesse"* besteht. Die Vermischung des Falschen mit dem Wahren, und zwar des Falschen nur insoweit, als er uns die Wahrheit besser erkennen lässt, ist es, was die *„délicatesse"* ausmacht. Eine solche *„délicatesse"* ist im *„équivoque"* wo „sich Wahrheit und Falschheit verbindet, wo das Falsche zum Wahren führt". Die *„délicatesse"* gestattet die Metapher „als eine durchscheinenden Schleier, der sehen lässt, was er verbingt". Selbst die Hyperbeln sind nicht verwerflich: sie führen zur Wahrheit durch die Lüge. „Es gibt eine Art von Gegenwahrheiten *«contrevérités»:* eine übertreibende Äusserung sagt etwas vollkommen Wahres und Richtiges durch den Stimmton, mit dem sie ausgesprochen wird, das Falsche selbst wird wahr, bei Anwendung der *Ironie"* etc.

Verwandt mit der *„délicatesse"* ist die Naivität so wie sie damals verstanden wurde. Fünfundzwanzig Jahre vor Bouhours bewundert Boileau in einem Artikel, den er der Bearbeitung der (?) *Joconde* von Ariost durch La Fontaine widmet, bei letzterem: *„une certaine naïveté de langage, que peu de gens connaissent, et qui fait pourtant tout l'agrément du discours"*. Er stellt diese Naivität gleich dem *„molle* et ce *facetum,* qu'Horace a attribué à Virgile", und er gibt als Beispiel davon:

[1] *Op. cit.*, Seite 86 f.

francez și Schiller există, neîndoielnic, o anumită corelație foarte instructivă. Să ne oprim, așadar, la această înrudire, fie și numai pentru a înțelege mai bine deosebirile.

Curentul spiritual general care pare a se întinde de la clasicismul francez pînă la Schiller trebuie diferențiat cu grijă de un alt curent, sau chiar de alte două curente secundare, care reprezintă în istoria esteticii eforturile celui de-al doilea secol clasic, secolul al XVIII-lea.

Printre conceptele ce-au constituit stocul de bază al doctrinei estetice a secolului al XVIII-lea, H. v. Stein [1] remarcă noțiunea de *„délicatesse"*. După Stein, cel ce-a descoperit acest concept a fost père Bouhours, în cartea sa *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit,* Paris, 1687. Analiza făcută de Stein acestei cărți ne arată în ce constă așa-numita *„délicatesse"*. Această *„délicatesse"* constă în amestecul de fals și adevăr, și anume de fals în măsura în care ne îngăduie să cunoaștem mai bine adevărul. O asemenea *„délicatesse"* se află în *„équivoque"*, în care „adevărul și falsitatea se reunesc, în care falsul duce la adevăr". *„Délicatesse"* îngăduie metafora „ca pe un văl transparent care lasă să se vadă ceea ce ascunde". Nici chiar hiperbolele nu sînt de respins; ele duc la adevăr prin minciună. „Există un fel de contraadevăruri — *«contrevérités»:* o expresie ce exagerează spune ceva pe deplin adevărat și just prin tonul cu care e rostită, falsul însuși devine adevărat cînd se folosește *ironia"* etc.

Naivitatea este înrudită cu așa-numita *„délicatesse"* în sensul în care era înțeleasă pe vremea aceea. Cu douăzeci și cinci de ani înaintea lui Bouhours, într-un articol dedicat prelucrării de către La Fontaine a lui *Joconde* după Ariosto, Boileau admiră la poetul francez: *„une certaine naïveté de langage, que peu de gens connaissent, et qui fait pourtant tout l'agrément du discours"*. El pune această naivitate pe același plan cu acel „molle *et ce* facetum, *qu'Horace a attribué à Virgile"* și citează ca exemplu:

[1] *Op. cit.*, p. 86 și urm.

Marié depuis peu ; content, je n'en sais rien,
Sa femme avait de la jeunesse,
De la beauté, de la délicatesse,
Il ne tenait qu'à lui qu'il ne s'en trouvât bien.

Und er interpretiert diese Strophe folgendermassen: *„S'il eût dit simplement, que Joconde vivait content avec sa femme, son discours aurait été assez froid, mais par ce doute où il s'embarasse lui-même, et qui ne veut pourtant dire que la même chose il enjoue sa narration, et occupe agréablement le lecteur"*.[1] Man kann sagen, dass es auch in der Naivität zwei Faktoren gibt, die sich aber nicht wie das Wahre dem Falschen und wie in der *„délicatesse"* widersprechen, sondern sich nur stören.

Die Verwendung des Wortes „Naivität" in diesem Sinne muss während des XVIII. Jahrhunderts so allgemein geworden sein, dass der Verfasser des kleinen Artikels über die Naivität in der Enzyclopädie von 1752—1772 in ihr nur diese Art neben der Naivität der Gesinnung unterscheidet, während Littré (1869) bis zu acht verschiedene Bedeutungen kennt.

Dieser Verwendung des Wortes „Naivität" steht eine andere nahe, wo „naive Bilder" suggestive Bilder bedeuten, die durch einen einzigen Zug die Vorstellung einer viel komplexeren Wirklichkeit hervorrufen. Wir begegnen ihr wieder bei Boileau. Aber während das eine Mal die schöpferische Geste sich auf einen moralischen Komplex richtet, will sie das andere Mal eine Wirklichkeit von sensorischem Charakter darstellen. So empfiehlt Boileau für die Schilderung komischer Charaktere, *L'Art poétique*, III, 367 f.:

Présentez-en partout les images naïves :
Que chacun y soit peint de couleurs les plus vives :
La nature féconde en bizarres portraits,
Dans chaque âme est marquée à de differents traits :
Un geste la découvre, un rien la fait paraître :
Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connaître.

Longinus hingegen übersetzt er da, wo dieser gewisse Schwächen in Homers *Odyssee* beobachtet, so: *„Il n'a plus cette même volubilité de discours si propre pour l'action et*

[1] *Oeuvres*, IV. Bd., S. 349.

Marié depuis peu ; content, je n'en sais rien,
Sa femme avait de la jeunesse,
De la beauté, de la délicatesse,
Il ne tenait qu'à lui qu'il ne s'en trouvât bien.

Boileau interpretează această strofă în felul următor: *„S'il eût dit simplement que Joconde vivait content avec sa femme, son discours aurait été assez froid, mais par ce doute où il s'embarasse lui-même et qui ne veut pourtant dire que la même chose il enjoue sa narration et occupe agréablement le lecteur"*.[1] Se poate spune că și în naivitate există doi factori, care nu se află în contradicție ca adevărul și falsul din *„délicatesse"*, ci doar se tulbură reciproc.

Utilizarea cuvîntului „naivitate" cu acest înțeles va fi devenit atît de generală în secolul al XVIII-lea, încît autorul micului articol despre naivitate din *Enciclopedia* de la 1752—1772 distinge numai acest fel de naivitate, alături de naivitatea mentalității, în vreme ce Littré (1869) cunoaște pînă la opt sensuri diferite.

Apropiată de această utilizare a cuvîntului „naivitate" este o alta, în care „imagini naive" însemnează imagini sugestive, care printr-o singură trăsătură evocă o realitate mult mai complexă. O întîlnim tot la Boileau. Dar în vreme ce o dată gestul creator se orientează spre un complex moral, a doua oară vrea să înfățișeze o realitate cu caracter senzorial. Astfel, pentru descrierea unor caractere comice, Boileau recomandă (*L'Art poétique*, III, 367 și urm.) :

Présentez-en partout les images naïves :
Que chacun y soit peint de couleurs les plus vives :
La nature féconde en bizarres portraits,
Dans chaque âme est marquée à de differents traits :
Un geste la découvre, un rien la fait paraître :
Mais tout esprit n'a pas des yeux pour la connaître.

Pe Longinus, dimpotrivă, îl traduce astfel, acolo unde acesta observă anumite slăbiciuni în *Odiseea* lui Homer: *„Il n'a plus cette même force et, s'il faut ainsi parler, cette même volubilité de discours si propre pour l'action et*

[1] *Oeuvres*, vol. IV, p. 349

mêllée de tant d'images naïves de choses".[1] Welcher Art diese naiven Bilder der Dinge sind, ersehen wir aus dem Vers der *Ilias*, den er folgendermassen übersetzt:

Tel que Mars en courroux au milieu de batailles,
Ou comme on voit un feu jettant partout l'horreur
Au travers des forêts promener sa fureur
De colère il écume etc.

Oder über Neptun:

Dès qu'on le voit marcher sur ces liquides plaines,
D'aise on entend sauter les paisantes baleines.

Durch einen Vergleich oder durch einen einzigen Eindruck verschaft uns Homer die Vorstellung des ganzen Bildes; indem Boileau hierbei den Ausdruck „naiv" gebrauchte, dachte er an etwas anderes als an die Naivität, die für Buffon in möglichst exakter Darstellung der Dinge bestand: *„Représenter naïvement et nettement les choses, sans les changer, ni les diminuer, et sans y rien ajouter de son imagination"*.[2]

Was naiv, im Gegensatz zum pathetischen, als einfacher Ausdruck ernster, ja wunderbarer und erhabener Ideen ist, scheint der Gebrauch schon frühzeitig fixiert zu haben. Vaugelas, der berühmte Verfasser der *Remarques sur la langue française* (1647), erklärt, als er das Unstatthafte der Wortwiederholung unter besonderer Betrachtung des Verbums „faire" erörterte, die Wiederholung als entschuldbar, wenn es sich darum handelt, die Naivität des Stiles zu wahren: *„Tout ce qui pourrait excuser cela, ce serait la naïveté, qui est une des grandes perfections du style..."*; Vaugelas fügt hier kein erläuterndes Beispiel hinzu, aber wir können seine Gedanken erraten, wenn wir uns erinnern, dass der Rhetor Longinus als Beispiel der besten Art das Erhabene auszudrücken, jenen Vers der Genesis anführt, der in lateinischer und französischer Fassung zweimal das Verbum „faire" bringt: *„Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit". „Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux"*.

Es wäre gar nicht erstaunlich, wenn der gelehrte Gesetzgeber der französischen Sprache die zu seiner Zeit viel

[1] *Oeuvres*, IV. Bd., S. 340.
[2] Cit. von Littré.

mêllée de tant d'images naïves de choses".[1] Ce fel de imagini naive ale lucrurilor sînt acestea, deducem din versurile din *Iliada*, pe care le tălmăcește în felul următor:

Tel que Mars en courroux au milieu de batailles,
Ou comme on voit un feu jettant partout l'horreure
Au travers des forêts promener sa fureur
De colère il écume etc.

Sau despre Neptun:

Dès qu'on le voit marcher sur ces liquides plaines,
D'aise on entend sauter les paisantes baleines.

Printr-o comparație, sau printr-o singură impresie, Homer ne oferă reprezentarea întregii imagini; folosind aici expresia de „naiv", Boileau s-a gîndit la altceva decît la naivitatea care pentru Buffon consta în descrierea cea mai exactă cu putință a lucrurilor: *„Représenter naïvement et nettement les choses, sans les changer, ni les diminuer, et sans y rien ajouter de son imagination"*.[2]

Uzul pare a fi fixat încă de timpuriu ceea ce este naiv, în contrast cu pateticul, ca fiind exprimarea simplă a unor idei serioase, ba chiar minunate și sublime. Discutînd despre neplăcuta repetare a cuvintelor, îndeosebi a verbului „faire", Vaugelas, celebrul autor al lucrării *Remarques sur la langue française* (1647), declară că repetarea unui cuvînt este scuzabilă atunci cînd e vorba să se păstreze naivitatea stilului: *„Tout ce qui pourrait excuser cela, ce serait la naïveté, qui est une des grandes perfections du style..."*; Vaugelas nu adaugă aici un exemplu lămuritor, dar îi putem ghici gîndul, dacă ne amintim că, drept exemplu pentru cel mai bun mod de a exprima sublimul, retorul Longinus citează acel verset din *Geneză* care, în formularea latină și în cea franceză, conține de două ori verbul „faire": *„Dieu dit: Que la lumière se fasse, et la lumière se fit". „Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux."*

N-ar fi nicidecum de mirare ca eruditul legiuitor al limbii

[1] *Oeuvres*, vol. IV, p. 340.
[2] Citat de Littré.

gelesene Abhandlung des Longinus gekannt und innerlich oft seine Zuflucht zu den dort gegebenen Beispielen genommen hätte.[1]

Diese Verwendung des Wortes „naiv" hat sich hernach verallgemeinert. Es kehrt in den Texten oft wieder. Littré zitiert Fontenelle: *„Au lieu, qu'un autre eût put prendre un air imposant de divination, il expliquait naïvement les principes de son art, et se privait de toute apparence de merveilleux"* und Voltaire: *„Il (Montaigne) est énergique et familier; il exprime naïvement des grandes choses"*.

Doch das Verdienst für die Verallgemeinerung dieses Gebrauchs muss sicher Boileau zugeschrieben werden. Das klassische Mass in der Art, wie es Gedanken und Gefühle verwirklicht, ist gleichsam der Kern seiner ganzen Lehre. Seine Ironie verfolgt die Macher grosser Worte:

Mais n'allez point aussi sur les pas de Brébeuf
Même en une Farsale, entasser sur les rives,
De morts et de mourants cent montagnes plaintives.
Prenez mieux vôtre ton. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard!
(*L'Art poétique*, I, 98).

Ein wohlwollender Freund, über unsere Werke befragt:
...reprime des mots l'ambitieuse emphase (*ibid.*, I, 213).

Indem Boileau dann das Buch von Longinus, das wir oben erwähnten, übersetzte, gedachte er die Tendenzen des Klassizismus zu unterstützen. In dem Vorwort, das er der Übersetzung mitgab, betont er — übrigens ein wenig konfus — den Unterschied zwischen dem, was an sich erhaben ist und dem erhabenen Stil. Er zitiert nach Longinus den Vers der Genesis, von dem wir oben die Vermutung ausgesprochen haben, dass er Vaugelas vorschwebte. Der Unterschied erscheint uns klarer und die Bezeichnungen besonders gewählt, wenn er Longinus selbst übersetzt: Cecilius, der Vorgänger von Longinus, hatte sich geirrt, wenn er das *Erhabene* mit dem *Pathetischen* vermengte: *„puisqu'il y a des passions,*

[1] *Remarques de M. de Vaugelas sur la langue française avec les observations de l'Academie sur ces remarques.* Seconde édition, revue et corrigée avec soin, A. la Haye, 1737, II. Bd., S. 357.

franceze să fi cunoscut scrierea lui Longinus, mult citită în vremea sa, şi, mental, să fi recurs adesea la exemplele date acolo.[1]

Mai tîrziu, utilizarea cu sensul arătat a cuvîntului „naiv" s-a generalizat. Cuvîntul revine adesea în texte. Littré îl citează pe Fontenelle: *„Au lieu, qu'un autre eût put prendre un air imposant de divination, il expliquait naïvement les principes de son art et se privait de toute apparence de merveilleux"*, iar Voltaire: *„Il (Montaigne) est énergique et familier; il exprime naïvement des grandes choses"*.

Totuşi, meritul pentru generalizarea acestui uz trebuie pus cu siguranţă în seama lui Boileau. Miezul întregii sale teorii este oarecum măsura clasică în modul de a întruchipa idei şi sentimente. Ironia lui îi urmăreşte pe făcătorii de cuvinte mari:

Mais n'allez point sur les pas de Brébeuf
Même en une Farsale, entasser sur les rives,
De morts et de mourants cent montagnes plaintives.
Prenez mieux vôtre ton. Soyez simple avec art,
Sublime sans orgueil, agréable sans fard.
(*L'Art poétique*, I, 98).

Un prieten binevoitor, întrebat despre operele noastre:
...reprime des mots l'ambitieuse emphase (*ibid.*, I, 213).

Traducînd apoi cartea lui Longinus, pomenită de noi mai sus, Boileau a intenţionat să sprijine tendinţele clasicismului. În prefaţa traducerii, accentuează — dealtfel, ceva cam confuz — deosebirea dintre ceea ce este sublim în sine şi stilul sublim. El citează după Longinus versetul din *Geneză* despre care am spus mai sus că presupunem a fi stăruit în mintea lui Vaugelas. Deosebirea ne apare mai clar şi termenii deosebit de bine aleşi atunci cînd îl traduce pe Longinus însuşi: Cecilius, predecesorul lui Longinus, s-a înşelat cînd a considerat că *sublimul* este sinonim cu *pateticul*: *„puisqu'il y a des*

[1] *Remarques de M. de Vaugelas sur la langue française avec les observations de l'Academie sur ces remarques.* Seconde édition, revue et corrigée avec soin, A. la Haye, 1737, vol. II, p. 357.

qui n'ont rien de grand, et qui ont même quelque chose de bas, comme l'affliction, la peur, la tristesse; et qu'en contraire il se rencontre quantité de choses grandes et sublimes, où il n'entre point de passion".[1] Das ist jene Verklärung des Affekts durch den Ausdruck, jene Überwindung der Materie durch die Form, die hier so deutlich ausgedrückt ist und uns an Schiller denken lässt.

Indessen ist die Bezeichnung „naiv" aus diesen Auslegungen und aus allen anderen, die man noch in der Übersetzung des Longinus exzerpieren könnte, verschwunden. Sie erscheint wieder in den Texten des XVIII. Jahrhunderts (wir haben bereits gesehen, wie sie bei Fontenelle und Voltaire vorkommt) und bekommt dann eine theoretische Konstruktion und zwar diesmal in Deutschland[2], bei Moses Mendelssohn.

Mendelssohn gibt dem Prinzip des klassischen Masses eine systematische Grundlage, die er der Philosophie von Leibniz entlehnte. Durch die Art seiner Problemstellung rückt er die Beziehungen des Naiven zum Erhabenen in den Mittelpunkt der Ästhetik, was uns noch näher zu Schiller hinführt. Wegen seiner grossen Bedeutung in der historischen Entwicklung werden wir ihm eine kleine Spezialstudie widmen.

EXKURS ÜBER MOSES MENDELSSOHN

Der Philosoph Moses Mendelssohn war es, der in der deutschen Ästhetik die Debatte über die Beziehungen des Erhabenen zum Naiven eröffnete. Er war jedoch nicht ohne Vorgänger und man muss wenigstens bei dieser Gelegenheit die beiden Schriften erwähnen, durch die er sicher beeinflusst worden war: die Abhandlung über das Erhabene, die Longinus zugeschreiben wurde und die unser Philosoph selbst nach der Übersetzung von Boileau zitiert und die Arbeit, die der Engländer Burke demselben Gegenstand widmete und die zur Zeit Mendelssohns in Deutschland viel gelesen wurde.

[1] *Oeuvres*, IV. Bd., S. 25—27, 309.

[2] Der Ausdruck „naiv" scheint zuerst durch Gellert in Deutschland eingeführt worden zu sein und zwar aus dem Französischen. (s. *Deutsches Wörterbuch* v. J. und W. Grimm.)

passions, qui n'ont rien de grand, et qui ont même quelque chose de bas, comme l'affliction, la peur, la tristesse ; et qu'en contraire il se rencontre quantité de choses grandes et sublimes, où il n'entre point de passion".[1] Ceea ce se exprimă aici atît de clar și ne duce gîndul la Schiller este transfigurarea afectului prin expresie, a materiei prin formă.

Totuși, termenul „naiv" a dispărut din acest comentariu și din toate celelalte pe care le-am mai putea excerpta din traducerea scrierii lui Longinus. El reapare în textele din secolul al XVIII-lea (am văzut mai sus cum se întîlnește la Fontenelle și Voltaire), cînd capătă o construcție teoretică, și anume de data aceasta în Germania,[2] la Moses Mendelssohn.

Mendelssohn dă principiului măsurii clasice o bază sistematică, pe care a împrumutat-o din filozofia lui Leibniz. Prin modul în care pune problema, el așază relația dintre naiv și sublim în centrul esteticii, ceea ce ne apropie încă mai mult de Schiller. Datorită marii sale importanțe în evoluția istorică, îi vom dedica un mic studiu special.

EXCURS ASUPRA LUI MOSES MENDELSSOHN

Filozoful Moses Mendelssohn a fost cel care a deschis în estetica germană dezbaterea asupra relațiilor dintre sublim și naiv. El n-a fost totuși lipsit de precursori și, cu acest prilej, trebuie să menționăm cel puțin cele două scrieri care l-au influențat cu siguranță : studiul despre sublim atribuit lui Longinus, pe care însuși filozoful nostru îl citează în traducerea lui Boileau, și lucrarea dedicată aceluiași obiect de către englezul Burke, mult citită în Germania pe vremea lui Mendels-

[1] *Oeuvres*, vol. IV, p. 25—27, 309.

[2] Expresia „naiv" pare a fi fost introdusă în Germania, și anume din franceză, mai întîi de către Gellert (v. *Deutsches Wörterbuch* de J. și W. Grimm).

Während jedoch bei diesen und später bei Kant das Erhabene und das Naive zu dem gehörte, was später „die Modifikationen des Schönen" genannt wurde, sind sie bei Mendelssohn im eigentlichen Kern der Ästhetik lokalisiert. Wir werden auch sehen, wie die Art und Weise, mit der Mendelssohn das Erhabene mit dem Naiven verbindet, an Schiller erinnert, und wie sehr sie als solche für unseren Gegenstand belehrend sind. Man muss zuerst darauf hinweisen, dass man sich, um die Ideen Mendelssohns über das Erhabene und das Naive recht zu verstehen, Rechenschaft zu geben hat über die allgemeinen Grundlagen seiner Ästhetik, die er der Schule von Leibniz, diesem selbst und seinen Nacheiferern Chr. Wolff und Alexander Baumgarten entliehen hat. Zwischen Longinus und Burke einerseits und Moses Mendelssohn andererseits mengte sich die Ideologie der Leibnizschen Schule. Das Problem gewinnt ein neues Aussehen und man beginnt gleichsam ein neues Kapitel.

In seiner Abhandlung *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1761) setzt uns Mendelssohn die allgemeinsten Gründe des ästhetischen Gefallens auseinander. Unsere Seele, die von Natur aus unvollkommen und zwiespältig ist, zeigt eine Vorliebe für alles, was vollkommen, einheitlich und ohne Tadel ist. Man wollte diese Wahrheit von der Natur des Geistes ableiten, doch wird sie auch durch die Erfahrung bestätigt. Durch das also, was später „die Ergänzungstheorie" genannt wird, will Mendelssohn das Vergnügen erklären, das wir am Schönen haben.

Das Erkennen des Vollkommenen im Schönen wird auf sinnliche Weise bewerkstelligt. „Sinnlich" seinerseits drückt nicht nur das aus, was durch die Sinne wahrgenommen wird, sondern alles, was als Totalität und auf einmal erkannt wird, ohne dass man dabei die verschiedenen Elemente unterscheiden kann, die diese Totalität ausmachen. Mendelssohn, dem man seine psychologische Haltung der Erscheinung des Schönes gegenüber vorgeworfen hat, verhält sich, um uns eines Ausdrucks von Dessoir zu bedienen, als „Objektivist" [1], wenn er erklärt, eine Norm des Schönen sei die

[1] Dessoir versteht unter Objektivismus „den Inbegriff aller Theorien, die das Eigentümliche des Untersuchungsgebiets hauptsächlich in der Beschaffenheit des Gegenstandes, nicht im Verhalten des geniessenden Subjektes finden" (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, S. 60).

sohn. Totuşi, dacă la aceştia şi mai tîrziu la Kant sublimul şi naivul fac parte dintre cele ce s-au numit mai tîrziu „modificări ale frumosului", la Mendelssohn ele sînt localizate în centrul propriu-zis al esteticii. Vom vedea de asemenea cum modul în care Mendelssohn leagă sublimul cu naivul aminteşte de Schiller, ceea ce este foarte instructiv ca atare pentru obiectul nostru. Mai întîi, trebuie să atragem atenţia că, pentru a înţelege corect ideile lui Mendelssohn asupra sublimului şi naivului, este necesar să cunoaştem bazele generale ale esteticii sale, pe care le-a împrumutat de la şcoala lui Leibniz, de la însuşi acesta, ca şi de la succesorii lui, Chr. Wolff şi Alexander Baumgarten. Între Longinus şi Burke, pe de o parte, şi Moses Mendelssohn, pe de alta, a intervenit ideologia şcolii lui Leibniz. Problema capătă un aspect nou şi, totodată, se începe un capitol nou.

Mendelssohn ne expune bazele cele mai generale ale plăcerii estetice în studiul său *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1761). Sufletul nostru, care este de la natură imperfect şi lipsit de armonie, arată preferinţă faţă de tot ceea ce este desăvîrşit, unitar şi ireproşabil. Acest adevăr a fost dedus din natura spiritului, dar el este confirmat şi prin experienţă. Aşadar, Mendelssohn vrea să explice plăcerea pe care ne-o procură frumosul prin ceea ce mai tîrziu s-a numit „teoria întregirii".

Cunoaşterea desăvîrşirii în frumos se efectuează pe calea senzorială. La rîndu-i, „senzorial" exprimă nu numai ceea ce este perceput prin simţuri, ci şi tot ceea ce e cunoscut ca totalitate şi dintr-o dată, fără să se poată deosebi diferitele elemente care alcătuiesc această totalitate. Mendelssohn, căruia i s-a reproşat atitudinea psihologică faţă de fenomenul frumosului, se comportă, ca să ne folosim de o expresie a lui Dessoir, ca „obiectivist" [1], atunci cînd declară că o normă

[1] Prin obiectivism, Dessoir înţelege „conţinutul tuturor teoriilor care află specificul domeniului de cercetare în principal în natura obiectului, nu în atitudinea subiectului ce savurează" (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, p. 60).

Notwendigkeit, dass die verschiedenen Elemente des Ganzen ihre ermüdende Deutlichkeit verlieren, damit dieses selbst in einem um so helleren Lichte erscheine. So kommt Mendelssohn zu folgender, das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften enthaltenden Definition: „Das Wesen der schönen Künste und Wissenschaften besteht in einer künstlerisch sinnlich-vollkommenen Vorstellung, oder in einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit" (*l.c.*, § 107). Diese Definition zeichnet sich sicherlich nicht durch besondere Klarheit aus, denn es ist eine ganz andere Sache, ob die Darstellung vollkommen ist, oder ob das Vollkommene in der Natur objektiv existiert und die künstlerische Darstellung es nur reproduziert. Das ist eine ähnliche Schwierigkeit, wie die, welche man schon bei Alexander Baumgarten bemerkt hat. Mendelssohn hat jedoch in seiner Betrachtung nicht zu zeigen versäumt, dass es sich beim Schönen um alle Arten von tatsächlichen Vollkommenheiten handelt und er zählt diese folgendermassen auf: „Hierher gehören alle Vollkommenheiten der äusserlichen Formen..., alle Fähigkeiten unserer Seele, alle Geschicklichkeiten unseres Körpers, und sogar die Vollkommenheiten unseres äusseren Zustandes, worunter man Ehre, Bequemlichkeiten und Reichtümer versteht" (*l.c.*, S. 106). Wenn er weiterhin unterschiedslos von einer „künstlerisch sinnlich-vollkommenen Vorstellung" oder wohl von einer „durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit" spricht, so rührt das daher, weil nach den Begriffen seiner Zeit auch das Vollkommene in der Form des Wahren und des Schönen nichts anderes war, als die Einheit des Mannigfaltigen.

Die Wahrnehmung des Vollkommenen, das das Verschiedene in der Einheit erkennt und integriert, ist also auch eine vollkommene Wahrnehmung. Es war also gleichgültig, ob man sich die Vollkommenheit als im Objekte tatsächlich verwirklicht oder sie nur als durch unsere Wahrnehmung reflektiert dachte, wenigstens so lange man nicht zu zeigen vergass, dass sie nur durch die *Kunst* darstellbar wird. Und das hat Mendelssohn getan und dies beweist noch einmal, wie wenig die Vorwürfe berechtigt waren, die in ihm den „Objektivisten" ignorierten.

Diese Erörterungen waren notwendig, um eine bessere Vorstellung der Idee bekommen zu können, die Mendelssohn

a frumosului este necesitatea ca diferitele elemente ale întregului să-şi piardă claritatea obositoare, pentru ca întregul însuşi să apară într-o lumină cu atît mai vie. În felul acesta, Mendelssohn ajunge la următoarea definiţie a esenţei artelor şi ştiinţelor frumoase: „Esenţa artelor şi ştiinţelor frumoase constă într-o reprezentare artistică senzorial desăvîrşită, sau într-o perfecţiune senzorială reprezentată prin artă" (*loc. cit.*, paragraful 107). Desigur, această definiţie nu excelează printr-o claritate deosebită, căci una e ca descrierea să fie desăvîrşită şi cu totul altceva ca perfecţiunea să existe obiectiv în natură, iar descrierea artistică numai s-o reproducă. Avem a face aici cu o dificultate ca aceea care a fost remarcată şi la Alexander Baumgarten. Totuşi, în consideraţiile sale, Mendelssohn nu omite a arăta că în ceea ce priveşte frumosul este vorba despre tot felul de perfecţiuni de fapt, pe care le şi enumeră în felul următor: „Aici se înscriu toate perfecţiunile formelor exterioare... toate capacităţile sufletului nostru, toate îndemînările corpului nostru şi chiar perfecţiunile stării noastre exterioare, prin care se înţeleg onoarea, comoditatea şi bogăţiile" (*loc. cit.*, p. 106). Dacă mai departe vorbeşte, fără a face vreo distincţie, despre o „reprezentare artistică senzorial-desăvîrşită", sau despre o „perfecţiune senzorială reprezentată prin artă", aceasta se datorează faptului că, după conceptele epocii sale, şi perfecţiunea în forma adevărului şi a frumosului nu era altceva decît tot unitatea diversităţii.

Perceperea perfecţiunii care recunoaşte şi integrează diversitatea în unitate este, aşadar, tot o percepere desăvîrşită. Era deci indiferent dacă perfecţiunea era gîndită ca realizată de fapt în obiecte, sau numai ca reflectată prin perceperea noastră, cel puţin atîta vreme cît nu se omitea să se arate că ea devine reprezentabilă numai prin *artă*. Mendelssohn a făcut lucrul acesta, ceea ce dovedeşte încă o dată cît de puţin îndreptăţite au fost reproşurile care au ignorat „obiectivistul" din el.

Aceste lămuriri au fost necesare pentru a putea obţine o reprezentare mai corectă a ideilor pe care Moses Mendelssohn

in seiner anderen Abhandlung: *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1776) auseinandersetze und mit denen wir uns jetzt beschäftigen werden. Es gibt Objekte, sagt uns Mendelssohn, deren Umfang so gross ist, dass man sie nicht auf einmal wahrnehmen kann. Nach der Definition der sinnlichen Schönheit können solche Objekte nicht schön sein. In einem Satz, der an Aristoteles (*Poetik*, VII) erinnert, sagt Mendelssohn: „dass... das eigentliche Schöne seine bestimmte Grenze hat, die es nicht überschreiten darf“ (*l.c.*, S. 157). Solche Objekte, die die dimensionale Vorschrift des Schönen überschreiten, sind: der Ozean, eine ausgedehnte Ebene, die Ewigkeit. Die Sinne können ihre Grenzen nicht erkennen und indem sie dies trotzdem versuchen, entsteht eine Art Schwindel, der uns oft die Blicke nach einer anderen Seite zu lenken zwingt. Mendelssohn zeigt sich wiederum als „Objektivist“, wenn er die Mittel angibt, die die Kunst besitzt, um diesen Eindruck des Inkommensurablen hervorzurufen: „Man hat in der Kunst ein besonderes Mittel, diese Empfindung zu erregen, wo das eigentlich Unermessliche nicht anzubringen ist. Man wiederholt, nach gleichen Zwischenständen des Raumes oder der Zeit, einen einzigen Eindruck unverändert, einförmig und sehr oft. Die Sinne... geraten dadurch in eine Unruhe, die dem Schauer des Unermesslichen nahe kommt“ (*l.c.*, S. 158). Solche Mittel sind: Säulenreihen in der Architektur, die monotone Wiederholung eines einzigen Tones in der Musik, die Häufung der Konjunktionen oder Prädikate in der Poesie.

Bis jetzt hat es sich nur um *das Grosse in der Ausdehnung* gehandelt, daneben muss man jetzt *das intensive Grosse* nennen, d. h. *das Starke* oder *das Starke in der Vollkommenheit*, das man auch *das Erhabene* nennen kann: „...Ein jedes Ding, das dem Grade seiner Vollkommenheit nach unermesslich ist oder scheint, wird *erhaben* genannt“. „Man nennt eine Wahrheit erhaben, die irgend ein sehr vollkommenes Wesen, als Gott, das Weltall, die menschliche Seele angeht, die von *unermesslichem Mühen für das menschliche Geschlecht* ist, oder zu deren Erfindung ein grosses Genie erfordert wurde“ (*l. c.*, S. 161). Es folgt eine Definition des Erhabenen, indem er dessen Wirkungen in der menschlichen Seele betrachtet: „Wenn man also das Erhabene nach seiner Wirkung beschreiben

le-a expus în lucrarea sa *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1776) şi de care ne vom ocupa acum. Există obiecte, ne spune Mendelssohn, ale căror dimensiuni sînt atît de mari, încît nu pot fi percepute dintr-o dată. După definiţia frumuseţii senzoriale, asemenea obiecte nu pot fi frumoase. Într-o frază care aminteşte de Aristotel (*Poetica*, VII), Mendelssohn spune că „...frumosul propriu-zis are limitele sale anumite, pe care nu-i e îngăduit să le depăşească“ (*loc. cit.*, p. 157). Asemenea obiecte, care depăşesc prescripţiile dimensionale ale frumosului, sînt: oceanul, o cîmpie întinsă, eternitatea. Simţurile nu pot cunoaşte limitele lor, iar cînd încearcă totuşi s-o facă, rezultă un fel de ameţeală, care ne sileşte adesea să ne abatem privirile în altă direcţie. Mendelssohn se înfăţişează din nou ca „obiectivist“, atunci cînd indică mijloacele pe care le posedă arta pentru a evoca această impresie de incomensurabil: „În artă există un mijloc deosebit de a provoca acest simţămînt, atunci cînd incomensurabilul propriu-zis nu poate fi înfăţişat. La intervale egale de spaţiu sau de timp se repetă invariabil una şi aceeaşi impresie, în mod uniform şi foarte des. Datorită acestei repetări, simţurile... sînt cuprinse de o nelinişte învecinată cu fiorul incomensurabilului“ (*loc. cit.*, p. 158). Astfel de mijloace sînt: şirurile de coloane în arhitectură, repetarea monotonă a unui singur ton în muzică, aglomerarea de conjuncţii sau de predicate în poezie.

Pînă acum a fost vorba numai de *mărimea în extensiune*, căreia trebuie să-i alăturăm acum *mărimea intensivă*, adică *tăria*, sau *tăria în perfecţiune*, care poate fi numită şi *sublimul*. „...Orice lucru care, în ceea ce priveşte gradul perfecţiunii sale, este sau pare incomensurabil este numit *sublim*“. „Este numit sublim un adevăr care se referă la o fiinţă perfectă, ca Dumnezeu, la univers, la sufletul omenesc, care înfăţişează o *trudă incomensurabilă pentru neamul omenesc*, sau pentru a cărui descoperire a fost necesar un mare geniu“ (*loc. cit.*, p. 161). Urmează o definiţie a sublimului, în contextul unor consideraţii asupra efectelor acestuia în sufletul omenesc: „Dacă am voi, aşadar, să descriem sublimul prin

wollte, so könnte man sagen, es sei *das Sinnlichvollkommene in der Kunst, das Bewunderung zu erregen im Stande ist*" (*l. c.*, S. 162). Mendelssohn beschränkt also den Namen des Erhabenen auf das intensiv Grosse, d. h. also auf das, was nicht nur über die Sinne hinausgeht, sondern auch die Ideen der Vernunft weckt, und diese Spezifikation lässt schon die Form vorahnen, die die Definition des Erhabenen bei Kant annimmt. Die Ausführungen Mendelssohns bekommen von neuem eine „objektivistische" Färbung, wenn er feststellt, dass das Erhabene, das von unserem Geist derartig Besitz ergreift, dass jede sekundäre Vorstellung endgültig in den Schatten treten muss, seinen Ausdruck nicht mit unnützen Ornamenten belasten darf. Die subjektiven Bedingungen unserer Seele normalisieren also das Objekt. „Die Erweiterung durch Nebenbegriffe, schreibt Mendelssohn, ist unnatürlich, indem sie alle gleichsam in die dunkelsten Schatten zurückweichen müssen" (*l. c.*, S. 172). „Daher muss sich der Künstler, bei der Vorstellung des Erhabenen von dieser Gattung, eines *naiven* ungekünstelten Ausdruck befleissigen, das den Leser oder Zuschauer mehr denken lässt, als ihm gesagt wird. Indessen muss sein Ausdruck immer anschauend und womöglich auf einzelne Fälle zurückgeführt sein, damit das Gemüt der Leser erweckt, und zum Überdenken begeistert werde" (*l. c.*, S. 173).

Betrachten wir einen Augenblick diese Ausführungen aus der Abhandlung Mendelssohns etwas näher. Ein Widerspruch scheint sich im Laufe seiner Entwicklungen eingestellt zu haben und ein neues Element im Stillen hineingekommen zu sein. In Wirklichkeit weigert sich Mendelssohn ganz am Anfang, dem intensiv Grossen die Eigenschaft des sinnlich Schönen zuzuerkennen; er sagt dies und begründet seine Aussage mit den klarsten Ausdrücken und in Übereinstimmung mit seinen allgemeinen ästhetischen Anschauungen: „Wenn der Umfang des Gegenstandes nicht auf einmal in die Sinne fallen kann, so hört er auf, *sinnlich-schön* zu sein und wird ungeheuer oder *übermässig gross in der Ausdehnung*" (*l. c.*, S. 18).

Indessen einige Seiten weiter wird das *intensiv* Grosse oder das Erhabene, wie wir schon gesehen haben, als das „sinnlich Vollkommene in der Kunst" definiert, „das die Fähigkeit hat, die Bewunderung zu erwecken". Bei dem in-

efectele sale, am putea spune că el constă în ceea ce este *desăvîrşit sub aspect senzorial în artă şi capabil să trezească admiraţia*" (*loc. cit.*, p. 162). Aşadar, Mendelssohn limitează numele de sublim la mărimea intensivă, adică la ceea ce nu numai că trece dincolo de simţuri, dar şi trezeşte ideile raţiunii, specificare ce ne îngăduie să intuim de pe acum forma pe care definiţia sublimului o ia la Kant. Expunerea lui Mendelssohn capătă din nou o coloratură „obiectivistă", atunci cînd stabileşte că sublimul pune stăpînire pe spiritul nostru în aşa fel încît orice reprezentare secundară trebuie să treacă definitiv în umbră, sublimului nefiindu-i îngăduit să-şi împovăreze expresia prin ornamente inutile. Condiţiile subiective ale sufletului nostru normalizează deci obiectul. „Extinderea prin concepte secundare, scrie Mendelssohn, este nefirească, toate acestea trebuind parcă să se retragă în umbra cea mai întunecată" (*loc. cit.*, p. 172). „De aceea, în reprezentarea sublimului de acest gen, artistul trebuie să se străduiască a afla o expresie firească, *naivă*, care îl lasă pe cititor sau pe spectator să gîndească mai mult decît i se spune. Totuşi, expresia sa trebuie să fie întotdeauna concretă şi să se refere, pe cît posibil, la cazuri particulare, pentru ca astfel spiritul cititorilor să fie trezit şi stimulat să mediteze" (*loc. cit.*, p. 173).

Să cercetăm o clipă ceva mai îndeaproape aceste afirmaţii din studiul lui Mendelssohn. În dezvoltarea ideilor acestuia pare a fi intervenit o contradicţie şi a fi apărut tacit un element nou. În realitate, încă din capul locului, Mendelssohn refuză să recunoască mărimii intensive însuşirea de frumos senzorial ; el spune lucrul acesta şi-şi motivează afirmaţia în termenii cei mai clari şi în concordanţă cu concepţiile sale estetice generale : „Dacă întinderea obiectului nu poate cădea dintr-o dată sub simţuri, acesta încetează de a fi *senzorial-frumos* şi devine uriaş sau *nemăsurat de mare ca întindere*" (*loc. cit.*, p. 18).

Totuşi, cîteva pagini mai departe, mărimea *intensivă* sau sublimul este definită, cum am şi văzut, ca „perfecţiunea senzorială în artă", „care are capacitatea de a trezi admira-

tensiv Grossen handelt es sich ohne allen Zweifel um eine Vollkommenheit, aber es ist kein neues Element hinzugekommen, das uns versicherte, dass diese Vollkommenheit auch sinnlich ist. Noch kein Element kann diese Einordnung des Erhabenen in die Sphäre des Schönen begründen. Denn — wir brauchen nicht daran zu zweifeln — indem er das Erhabene als eine Art der Vollkommenheit definiert, assimiliert er, was das Objekt anlangt, das Erhabene dem Schönen. Was jedoch das Erhabene besonders kennzeichnet, ist die psychische Resonanz der Bewunderung. Definieren wir also das Erhabene — ganz im Mendelssohnschen Geiste — als ein „Schönes, das die Bewunderung zu erwecken fähig ist". Endlich, wenn das Schöne nach seiner subjektiven Seite als ein vollkommene Wahrnehmung definiert würde, so ist das Erhabene seinerseits, von dieser Seite aus gesehen, ebenfalls eine vollkommene Wahrnehmung nur mit dem sentimentalischen Zubehör der Bewunderung. Aber das ist eben die Qualifizierung des Erhabenen als einer vollkommenen Wahrnehmung, die bis jetzt in keiner Weise begründet ist und uns widerspruchsvoll erscheint. Hätte die Untersuchung Mendelssohns hier Halt gemacht, wäre sie sicher widerspruchsvoll. Nur die weiteren Erläuterungen klären diese Gegensätze. Fahren wir also fort in der Lektüre der Mendelssohnschen Abhandlung!

Schon in das, war wir zuletzt zitierten, hat sich ein neues Element gemischt. Der Ausdruck des Erhabenen, sagt man uns, muss *anschaulich* sein; er muss auf besondere Fälle zurückgeführt werden, derart, dass er den Geist des Lesers zur Reflexion anregt und begeistert. Warum, fragt sich Mendelssohn, wirkt der biblische Satz *„Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht"* ungleich stärker und erweckt ganz anders die Bewunderung als der prosaische Satz *„was Gott wollte, das ward"*, der doch dieselbe hohe Idee ausdrückt? Das kommt daher, sagt er, weil letzterer zu abstrakt ist und weil ersterer durch die Handlung des *Sprechens* und durch das indivuelle Objekt *„Licht"* der Idee einen hohen Grad von anschaulicher Lebhaftigkeit gibt. „Einige Dinge, fährt Mendelssohn fort, sind ihrer Natur nach so vollkommen, so erhaben, dass sie von keinem endlichen Gedanken erreicht, durch keine Zeichen gehörig angedeutet und durch keine Bilder, wie sie sind, vorgestellt werden können, als nämlich Gott, die Welt, die Ewigkeit u. d. g. Hier muss der Künstler alle Kräfte seines Geistes

ţia". În ceea ce priveşte mărimea intensivă, este vorba, fără nici o îndoială, de o perfecţiune, dar n-a intervenit nici un element nou care să ne asigure că această perfecţiune este şi senzorială. Încă nici un element nu poate să justifice această înscriere a sublimului în sfera frumosului. Căci — asupra acestui lucru nu avem de ce ne îndoi — definind sublimul ca o speţă de perfecţiune, Mendelssohn asimilează, în ceea ce priveşte obiectul, sublimul cu frumosul. Ceea ce totuşi caracterizează în mod deosebit sublimul este rezonanţa psihică a admiraţiei. Să definim, aşadar, sublimul — întru totul în spiritul lui Mendelssohn — ca un „frumos capabil să trezească admiraţia". În sfîrşit, dacă, sub latura lui subiectivă, frumosul ar fi definit ca o percepere desăvîrşită, atunci, privit sub aceeaşi latură, sublimul este, la rîndu-i, tot o percepere desăvîrşită, numai cu adaosul sentimental al admiraţiei. Dar aceasta reprezintă tocmai calificarea sublimului drept o percepere desăvîrşită, calificare care n-a fost fundamentată pînă acum în nici un fel şi care ne apare contradictorie. Dacă cercetarea lui Mendelssohn s-ar fi oprit aici, ar fi fost cu siguranţă plină de contradicţii. Lămuririle pe care le dă mai departe clarifică însă aceste contradicţii. Să continuăm deci lectura studiului lui Mendelssohn !

Chiar în ultimul citat extras de noi a intervenit un element nou. Expresia sublimului, ni se spune, trebuie să fie *concretă*, să se refere la cazuri particulare, în aşa fel încît să stimuleze spiritul cititorului la reflecţie şi să-l entuziasmeze. De ce, se întreabă Mendelssohn, fraza biblică : „Şi a zis Dumnezeu : «Să fie lumină !» Şi a fost lumină" are un efect mult mai mare şi trezeşte admiraţia, cu totul altfel decît fraza prozaică : „Ceea ce Dumnezeu a vrut, s-a făcut", care exprimă totuşi aceeaşi înaltă idee ? Aceasta, spune Mendelssohn, se explică prin faptul că ultima frază este prea abstractă, în vreme ce prima, datorită acţiunii *vorbirii* şi a obiectului individual *„lumină"*, face ca ideea să devină într-un grad înalt concretă şi plină de viaţă. „Unele lucruri, continuă Mendelssohn, şi anume Dumnezeu, lumea, eternitatea etc. sînt, prin natura lor, atît de desăvîrşite, atît de sublime, încît nu pot fi atinse de nici un gînd finit, nu pot fi indicate prin nici un semn corespunzător şi nu pot fi reprezentate aşa cum sînt prin nici o imagine. Pentru ca aceste concepte infinit de sublime să poată fi trezite în noi într-un mod concret, artistul

anstrengen, die würdigsten Zeichen zu finden, dadurch dies unendlich erhabenen Begriffe in uns anschauend erregt werden können. Er kann dies desto sicherer tun, da die bezeichnete Sache immer noch grösser bleibt, als das Zeichen, dessen er sich bedient, und folglich sein Ausdruck, so voll er ihn auch nimmt, im Vergleich gegen die Sache immer noch naiv ist" (*l. c.*, S. 157). Als in Shakespeares Drama *Macbeth*, Macduff erfährt, dass ihm Macbeth sein Schloss genommen und seine Frau und Kinder getötet habe, fällt er in eine tiefe Traurigkeit. Vergebens suchen ihn seine Freunde zu trösten, schliesslich lässt ihn Shakespeare diese wenigen, aber schrecklichen Worte sagen: „er hat keine Kinder". „Diese wenigen Worte atmen mehr Rachsucht als in einer ganzen Rede hatte ausgedrückt werden können" (*l. c.*, S. 188).

Auf diesem Wege kommt Mendelssohn zum Studium des Naiven. Das Erhabene muss, um sich uns zu zeigen, um sich unserer Anschauung darzubieten, durch einen naiven Audruck nahegelegt werden. Kein anderes Produkt der menschlichen Phantasie besitzt die Möglichkeit, die Grenzenlosigkeit der erhabenen Idee zum Ausdruck zu bringen. Nur der naive Ausdruck lenkt als Zeichen den Geist in die Richtung des Bezeichneten. Der naive Ausdruck läuft nicht Gefahr, seines Inhalts unwürdig zu bleiben, da es nicht seine Aufgabe ist, eine vollständige wörtliche Äquivalenz zu finden, sondern nur anzudeuten.

Die Frage nach der Möglichkeit, das Erhabene auszudrücken, führte Mendelssohn also zum Studium des Naiven. Er selbst nennt uns die Gründe dieser zweiten Unternehmung: „Das Erhabene... steht mit dem naiven Ausdrucke, wie solches bereits oben erwähnt worden, in einer so genauen Verbindung, dass es nicht undienlich ist, hier zu untersuchen, worin das Naive bestehe und wie weit man sich in den Werken der schönen Wissenschaften derselben bedienen könne" (*l. c.*, S. 128). Die aufeinander folgenden Definitionen, die Mendelssohn vom Naiven gibt, sind also nichts anderes als die Gegenseite der Definition des Erhabenen: „Wenn ein Gegenstand edel, schön, oder mit seinen wichtigen Folgen gedacht und durch ein einfältiges Zeichen angedeutet wird, so heisst die Bezeichnung naiv" (*l. c.*, S. 220). „Wenn durch ein einfältiges Zeichen einen bezeichnete Sache verstanden wird, die

trebuie să-şi încordeze toate puterile spiritului sau şi să afle semnele cele mai demne. El poate face lucrul acesta într-un chip cu atît mai sigur, cu cît obiectul indicat continuă să rămînă mai mare decît semnul de care se slujeşte dînsul, iar, ca atare, expresia sa, oricît i-ar da un sens absolut, rămîne totuşi naivă în comparaţie cu obiectul" (*loc. cit.*, p. 157). În drama *Macbeth* de Shakespeare, Macduff, aflînd că Macbeth i-a luat castelul şi i-a ucis soţia şi copiii, e copleşit de o adîncă tristeţe. În zadar încearcă prietenii să-l mîngîie ; în cele din urmă, Shakespeare îl pune să rostească aceste cuvinte, puţine, dar înfricoşătoare : „el nu are copii". „Aceste cîteva cuvinte respiră mai multă sete de răzbunare decît s-ar fi putut exprima într-o tiradă întreagă" (*loc. cit.*, p. 188).

Pe această cale, Mendelssohn ajunge la studiul naivului. Pentru a ni se arăta, pentru a deveni perceptibil, sublimul trebuie să fie prezentat printr-o expresie naivă. Nici un alt produs al fanteziei omeneşti nu posedă posibilitatea de a exprima nemărginirea ideii sublime. Numai expresia naiva, ca semn, îndrumă spiritul în direcţia obiectului respectiv. Expresia naiva nu este pîndită de pericolul de a se arăta nedemnă de conţinutul ei, deoarece misiunea sa nu constă în a afla o echivalenţă lexicală deplină, ci doar de a indica aluziv.

Aşadar, Mendelssohn a ajuns la studiul naivului pornind de la problema posibilităţii de exprimare a sublimului. El însuşi ne comunică motivele acestei a doua întreprinderi : „Sublimul... precum s-a şi arătat mai sus, se află într-o legătură atît de strînsă cu expresia naivă, încît nu este nepotrivit să cercetăm aici în ce constă naivul şi în ce măsură ne putem folosi de el în operele ştiinţelor frumoase" (*loc. cit.*, p. 218). Definiţiile date de Mendelssohn naivului, ce urmează una după alta, nu sînt deci altceva decît contrariul definiţiei sublimului : „Cînd un obiect este gîndit ca nobil, frumos sau cu urmări importante, dar indicat printr-un semn simplu, indicarea se numeşte naivă" (*loc. cit.*, p. 220). „Cînd printr-un semn simplu este înţeles un lucru indicat, care este el însuşi

selbst wichtig ist, oder von wichtigen Folgen sein kann..., so heisst in beiden Fällen die Bezeichnung naiv" (*l. c.*, S. 232). Mendelssohn unterscheidet hier zwei Fälle und wirklich ist es auch ganz verschieden, ob das Bezeichnete nur als eine intelektuelle Potenz aufgefasst wird oder ob das Bezeichnete naiv durch die Worte verraten darin bestimmt ist, gewisse praktische Folgen zu haben. Im zweiten Falle haben wir es schon mit dem zu tun, was Schiller *das Naive der Gesinnung* nannte. Doch interessiert uns hier speziell das Naive der ersten Kategorie. Es ist vielleicht an der Zeit, die Idee, die uns seit Beginn dieses Kapitels ununterbrochen beschäftigt hat, ins volle Licht zu bringen und endlich unsere Überzeugung, dass das Problem des Erhabenen und des Naiven bei Mendelssohn im Mittelpunkt der Ästhetik steht, auf eine feste Grundlage zu setzen.

Der naive Ausdruck hat in der Tat die Fähigkeit der Erkenntnis einen intuitiven Wert zu geben. Mendelssohn sagt uns, was wir darunter zu verstehen haben: „Wir haben eine anschauende Erkenntnis von einer Sache, wenn wir das Bezeichnete uns lebhafter vorstellen, als das Zeichen" (*l. c.*, S. 233). Und das ist gerade die Eigentümlichkeit des naiven Ausdrucks, seinem intentionalem Objekt gegenüber — um uns hier eines wieder modern gewordenen Ausdrucks zu bedienen — untergeordnet zu bleiben. Das Element, von dem wir früher bemerkt haben, es habe sich in die Gedankengänge Mendelssohns eingeschlichen, findet jetzt seine Erklärung. Die Naivität ist sozusagen nur das Mittel, durch das die erhabene Idee, in ihrem ganzen Reichtum und in ihrer ganzen Fülle unserem Geiste fassbar wird. Durch sie wird uns das intensiv Grosse zugänglich und lassen sich die unendlichen Elemente der Vollkommenheit in ihrer inneren Konvergenz, in ihrer Einheit erkennen. Zugleich scheint uns die durch die Definition des Erhabenen entstandene Schwierigkeit gelöst. Denn, wenn uns die erhabene Idee durch den naiven Ausdruck in der Einheit ihrer Tendenz zugänglich wird, so können wir ihm, ohne die allgemeinen Vorschriften des Systems zu überschreiten, die Eigenschaft des sinnlich Vollkommenen geben.

important sau poate avea consecințe importante... în ambele cazuri, indicarea se numește naivă" (*loc. cit.*, p. 232). Mendelssohn distinge aici două cazuri și, într-adevăr, este cu totul altceva dacă lucrul indicat este înțeles numai ca o potență intelectuală, sau dacă lucrul indicat, destăinuit în mod naiv prin cuvinte, este destinat să aibă anumite consecințe practice. În al doilea caz, avem a face cu ceea ce Schiller a numit *naivitatea felului de a gîndi*. Ceea ce ne interesează totuși în mod special aici este naivul din prima categorie. Este poate timpul să punem în plină lumină ideea ce ne-a preocupat neîntrerupt de la începutul acestui capitol și să așezăm în sfîrșit pe o bază solidă convingerea noastră că problema sublimului și a naivului se află în centrul esteticii lui Mendelssohn.

Expresia naivă are în realitate capacitatea de a conferi cunoașterii o valoare intuitivă. Mendelssohn ne spune ce trebuie să înțelegem prin aceasta: „Cunoaștem concret un lucru, atunci cînd ne reprezentăm obiectul indicat mai viu decît semnul" (*loc. cit.*, p. 233). Tocmai aceasta este particularitatea expresiei naive, anume de a rămîne subordonată față de obiectul său intențional — ca să ne folosim de o expresie redevenită modernă. Acum se lămurește elementul despre care am observat mai sus că s-a strecurat în succesiunea ideilor lui Mendelssohn. Naivitatea este, ca să zicem așa, numai mijlocul prin care devine inteligibilă pentru spiritul nostru ideea sublimă, în toată bogăția și plenitudinea ei. Prin ea mărimea intensivă ne devine accesibilă, iar elementele infinite ale perfecțiunii pot fi cunoscute în convergența lor lăuntrică, în unitatea lor. Totodată, ni se pare că prin aceasta s-a rezolvat și dificultatea rezultată din definiția sublimului. Căci, dacă ideea sublimă în unitatea tendinței sale ne devine accesibilă prin expresia naivă, atunci, fără a depăși prescripțiile generale ale sistemului, putem să-i acordăm acesteia calitatea de perfecțiune senzorială.

Der Widerspruch bestand darin, dass einmal dem Grossen der Charakter der sinnlichen Vollkommenheit abgesprochen (das Grosse in der Ausdehnung), ein anderes Mal zugesprochen wurde (das intensive Grosse). Aber dieser Widerspruch verschwindet jetzt, da wir sehen, dass Mendelssohn mit uns über das Erhabene sprechen wollte, wie es in der Kunst und mit Hilfe des naiven Ausdrucks realisiert ist.

Noch mehr: da jede Kunst ihr Material der Welt der Vollkommenheit (der Welt des intensiv Grossen) entnimmt, so könnte der naive Ausdruck als das höchste Ziel jeder Kunst angesehen werden. Dieser fruchtbare Ausblick wurde nicht von Mendelssohn entwickelt, doch findet er sich in der Tat angedeutet gegen Ende seiner Abhandlung wie ein offenes Fenster, das den Blick auf die Zukunft des Problems lenkt, das er in Deutschland eingeführt hat: „...daher, fügt er an der später zitierten Stelle hinzu, ist das Naive dem Endzwecke der schönen Künste gemäss; denn das Wesen der Schönen Künste besteht in einer sinnlich-vollkommenen Vorstellung" (*l. c.*, S. 233).

Wenn Mendelssohn das Naive den dem Erhabenen adäquatesten Ausdruck sein lässt, so bleibt er in der Tradition des französischen Klassizismus. Seine Bedeutung für Deutschland bleibt trotzdem beträchtlich. Er ist nicht nur derjenige, der in Deutschland ein Problem eröffnet, das so viele Geister interessieren sollte, sondern auch derjenige, der auf den ersten Schlag darüber hinausgeht. Das Problem taucht wieder ans Licht, als man die Entdeckung macht, dass es Kunstschöpfungen gibt, bei denen das Interesse für den Ausdruck besonders erregt ist, und andere, wo das Interesse für den moralischen Gehalt vorwiegt. Eine solche Entdeckung wird bald gemacht und bildet den Inhalt der Erörterungen über das Alte und Moderne. Und es ist äusserst interessant zu sehen, wie Schiller, der den bedeutendsten Beitrag zu diesem Problem lieferte, selbst über den Gegensatz zwischen dem Naiven und den Sentimentalischen hinausgeht und sie vereint, wenn er uns sagt, dass die Kunst, um jede Gefahr einer ausschliesslich naiven oder sentimentalischen Inspiration zu vermeiden, an diesen beiden Charakteren auf einmal Anteil haben muss. Es besteht hier eine auffallende Verwandtschaft.

Contradicția consta în faptul că o dată se contesta mărimii (în sensul dimensiunilor) caracterul perfecțiunii senzoriale, iar altă dată i se acorda acest caracter (mărimea intensivă). Acum, această contradicție dispare, deoarece vedem că Mendelssohn a vrut să discute cu noi despre sublim, așa cum este realizat în artă cu ajutorul expresiei naive.

Mai mult încă: întrucît orice artă își ia materialul din lumea celor perfecte (lumea mărimii intensive), expresia naivă ar putea să fie privită ca fiind țelul suprem al oricărei arte. Această perspectivă fertilă n-a fost dezvoltată de Mendelssohn, dar ea este indicată, de fapt, către sfîrșitul studiului său, ca o fereastră deschisa care îndrumă privirea spre viitorul problemei inaugurate de el în Germania: „...de aceea — adaugă el în pasajul citat mai în urmă — naivul este corespunzător scopului final al artelor frumoase; căci esența artelor frumoase constă într-o reprezentare senzorial desăvîrșită" (*loc. cit.*, p. 233).

Atunci cînd consideră că naivul este expresia cea mai adecvată a sublimului, Mendelssohn continuă tradiția clasicismului francez. Importanța sa pentru Germania rămîne totuși considerabilă. El este nu numai cel care a deschis în Germania o problemă ce avea să intereseze atîtea spirite, ci și cel care a depășit-o din capul locului. Problema iese din nou la lumină atunci cînd se face descoperirea că există creații artistice în care interesul este suscitat îndeosebi de expresie și altele în care predomină interesul pentru conținutul moral. O asemenea descoperire se face curînd și constituie conținutul discuțiilor despre vechi și modern. Și este extrem de interesant să vedem cum Schiller, care a adus contribuția cea mai importantă la această problema, a depășit el însuși contradicția dintre naiv și sentimental, reunindu-le, atunci cînd ne spune că arta, pentru a evita orice pericol provenit dintr-o inspirație exclusiv naivă sau sentimentală, trebuie să aibă concomitent o cîtime din aceste două caractere. Există aici o izbitoare înrudire.

*

Naïf kommt von *nativus, nascere,* gerade wie „*ingenu*“ von *gignere* kommt.[1] Aber während man von *ingénuité* bei demjenigen redet der ohne Vorstellung spricht, indem er seiner natürlichen Offenheit folgt, hat *naïveté*[2] einen viel weiteren Sinn; es wird nicht nur auf die Rede angewandt, sondern auch auf die ganze Art und Weise des Benehmens (Littré). Den gleichen Ursprung wie *ingénuité* hat das englische Wort *genuin,* von dem eine Bedeutung sich mit einer der Bedeutungen von *naïveté* deckt. Hierbei will das französische wie das englische Wort etwas Ursprüngliches und Wertvolles ausdrücken. Indem sie diese beiden Intentionen assimiliert, verrät die Sprache jenen philosophischen Optimismus über die der menschlichen Natur angeborenen Vollkommenheit, der seinen spekulativen Ausdruck in einigen bekannten Schriften des XVIII. Jahrhunderts findet. Das Wort war während dieser Epoche in dem Sinne so gut fixiert, dass d'Alembert, von Littré zitiert, folgende feine Bemerkung macht: „*La naïveté peut montrer des défauts, mais pas des vices, et c'est pour cela, qu'on dit une grossierté naïve, et qu'on ne dit point une méchanceté naive*“. Eine bösartige Naivität wäre unmöglich, weil das der menschlichen Seele Angeborne nur gut sein kann.

In diesem Sinne wendet auch Schiller das Wort in der Literatur an. Er hat so gegen eine gewisse Tendenz des XVIII. Jahrhunderts anzukämpfen, die den Begriff in anderem Sinne gebraucht.

Die Naivität ist eine seelische Lage, die ihren Sinn erst in der Seele desjenigen erhält, der nicht mehr naiv ist. Sie ist Natur, die Kunst *beschämt* — wie sich Schiller ausdrückt —, aber die sie beschämt im Innern unserer schon verdorbenen Seele, die so einen Kampf auf einem ihr nicht mehr gehörigen Gebiet gewinnt.

Dies erkennen wir bei der Naivität, die der Geschmack

---

[1] Das lat. *nativus* bezeichnet auch das Natürliche im Gegensatz zum Künstlichen, während in gewissen altfranzösischen Texten *naïf* noch die Bedeutung von *durch Geburt* hat; z. B. *serf naïf* Kneckt durch Geburt (s. Aug. Scheler, *Dictionnaire d'étymologie française,* III. Aufl., 1888).

[2] Vgl. die Definition von Kant, *Kritik der Urteilskraft,* § 54, Reclam, S. 108 f.

*

Naïf derivă din *nativus, nascere,* întocmai cum *ingénu* deriva din *gignere.*[1] Dar, în vreme ce despre *ingénuité* se vorbeşte la acela care se exprimă fără prefăcătorie, dînd urmare sincerităţii sale fireşti, *naïveté*[2] are un sens mult mai larg; termenul este folosit nu numai referitor la vorbire, ci şi cu privire la întregul mod de comportare (Littré). Aceeaşi origine ca *ingénuité* o are cuvîntul englez *genuin,* dintre ale cărui sensuri unul coincide cu unul dintre sensurile lui *naïveté.* Atît cuvîntul francez, cît şi cel englez vor să exprime în cazul acesta ceva originar şi valoros. Asimilînd aceste două intenţii, limba destăinuie acel optimism filozofic asupra perfecţiunii înnăscute a naturii omeneşti, care-şi găseşte expresia speculativă în cîteva cunoscute scrieri din secolul al XVIII-lea. În acest secol, cuvîntul era atît de bine fixat cu sensul respectiv, încît d'Alembert, citat de Littré, face următoarea remarcă fină: „*La naïveté peut montrer des défauts, mais pas des vices, et c'est pour cela, qu'on ne dit une grossierté naïve, et qu'on ne dit point une méchanceté naïve*“. O naivitate rea ar fi imposibilă, deoarece sufletul omenesc nu poate fi prin naştere decît bun.

În acest sens foloseşte şi Schiller cuvîntul în literatură. Astfel, el are de luptat împotriva unei anumite tendinţe a secolului al XVIII-lea, care utilizează cuvîntul acesta cu alt înţeles.

Naivitatea este o stare sufletească ce-şi capătă sensul abia în sufletul celui ce nu mai e naiv. Ea e natură, care *ruşinează* arta — după expresia lui Schiller — dar care o ruşinează înăuntrul sufletului nostru deja corupt, natură victorioasă astfel într o luptă purtată într-un domeniu ce nu-i mai aparţine.

Acest lucru îl constatăm cu privire la naivitatea pe care gustul secolului al XVIII-lea voia s-o fixeze în literatură.

---

[1] Latinul *nativus* denumeşte şi ceea ce este natural, în opoziţie cu ceea ce este artificial, în vreme ce în anumite texte franceze vechi *naïf* mai are sensul de *prin naştere;* de exemplu: *serf naïf* — slugă prin naştere (v. Aug. Scheler, *Dictionnaire d'étymologie française,* ed. a III-a, 1888).

[2] Cf. definiţia lui Kant, în *Kritik der Urteilskraft,* paragraf 54, Ed Reclam, p. 108 şi urm.

des XVIII. Jahrhunderts in der Dichtung fixiert wollte. Er will nicht, dass seine Dichter einfache und unschuldige Natur wiedergeben, sondern dass sie über diese Natur reflektieren und dass sie ihr das schon fertige Präparat der Naivität geben. In der Enzyclopädie von 1752 wird klar gesagt: *„la naïveté est le chef-d'oeuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle"*. Die Menschen des XVIII. Jahrhunderts wollen die Natur in der Dichtung nicht, sondern nur eine Haltung ihr gegenüber; gerade wie die elegante Gesellschaft derselben Zeit, die sich als Hirten verkleideten, nicht so sehr die Natur liebten, als sie sich vielmehr eine Rolle darin geben wollten. Diese intelektuelle Welt glaubte genau nach ihren Grundsätzen zu leben, wenn sie diese nur in Szene setzen. Und wenn es wahr ist, dass die Natur durch die Naivität die Kunst beschämt, so zeigte diese Gesellschaft ein gewisses Wohlgefallen daran, die Satire zu erdulden.

Es ist so erklärlich, warum die Idylle die bevorzugte Gattung der Zeit war. Nicht die Natur wird hier dargestellt sondern jener Geisteszustand, der, wenn er auch Wohlwollen fühlt, einem doch nicht weniger fremd bleibt. Schiller hat den Fehler der Idylle gut gesehen und die Kritik, die er an ihr übt, gehört zu den verdienstvollsten Teilen seiner Abhandlung. Was er hier hervorhebt, das ist schliesslich der Fehler des *Intellektualismus*. Kant, mit seiner Theorie des Schönen, das an sich uns unabhängig vom Begriff existiert, hatte ihm das Organ geliefert, das solche Fehler empfindet und qualifiziert. Und die Idylle zeigt ganz besonders diese Art von Schwäche. Sie geht immer von einem Ideenkreis aus, dem des Publikums nämlich, an das sie sich wandte. Sie ist die Illustration einer gewissen Tendenz der zeitgenössischen Kultur oder noch schlimmer: ein Kommentar zur Mode der Zeit. Deswegen erstarrte die Idylle auch in einer festen Form. Das tritt immer dann ein, wenn Gedanke und Form sich im Akt der künstlerischen Schöpfung trennen. Das Vorschreiben einer konventionellen Form, einer Anpassung an einen bestimmten Inhalt, zeigt zweifellos das Vorhandensein eines Begrifts neben dem geschaffenen Objekt und verrät die intellektualistische Not.

Schiller empfindet sehr gut, dass sich bei der Idylle seine Bemühungen um einen absoluten Begriff der Poesie entscheiden. Das Sentimentale und das Naive stehen sich hier gegen-

Respectivul gust nu dorește numai ca poeții săi să redea natura simplă și nevinovată, ci și ca ei să reflecteze asupra acestei naturi și să-i confere preparatul gata cristalizat al naivității. În Enciclopedia din 1752 se spune lamurit: *„la naïveté est le chef-d'oeuvre de l'art dans ceux à qui elle n'est pas naturelle"*. Oamenii din secolul al XVIII-lea nu doresc natura în poezie, ci doar o atitudine față de ea, întocmai cum societatea elegantă din aceeași vreme, care se costuma în păstori, nu iubea atît natura, cît mai ales voia să și dea un rol în ea. Această lume intelectuală credea ca trăiește întru totul după principiile naturii, atunci cînd doar o puneau în scenă. Și dacă e adevărat ca natura, prin naivitate, rușinează arta, atunci această societate vădea o anumită plăcere în a tolera satira.

Așa se explică de ce idila a fost specia preferată a epocii. În idilă nu este înfățișată natura, ci acea stare de spirit care, chiar daca implică plăcere, rămîne nu mai puțin străină omului. Schiller a vazut bine eroarea idilei, iar critica pe care i-o face constituie una dintre cele mai merituoase părți ale studiului său. Ceea ce evidențiază el aici este pînă la urmă eroarea *intelectualismului*. Cel care i-a oferit organul pentru a simți și califica o asemenea eroare a fost Kant, cu teoria sa despre frumos, care există în sine și independent de concept. Idila prezintă cu deosebire această slăbiciune. Ea pornește întotdeauna de la un anumit cerc de idei, anume de la acela al publicului căruia i se adresa. Este ilustrarea unei anumite tendințe a culturii contemporane sau, încă mai rău, un comentariu la moda vremii. Din acest motiv, idila a și încremenit într-o formă fixă. Așa ceva se întîmpla întordeauna cînd ideea și forma se separă în actul creației artistice. Prescrierea unei forme convenționale, a unei adaptări la un anumit conținut, indică neîndoielnic existența unui concept alături de obiectul creat și trădează pericolul intelectualist.

Schiller simte foarte bine că eforturile sale în direcția unui concept absolut al poeziei se decid în discuția despre idilă. Aici sentimentalul și naivul se află față în față, iar ceea

über und es handelt sich darum, sie in einer höheren Synthese zu vereinigen oder sie zu lassen, wie sie früher war; das eine als einen ausserhalb des geschaffenen Objekts stehenden Begriff, wie jene Idee philosophischen Ursprungs über die Vorzüglichkeit der menschlichen Natur, und das andere auf dem untergeordneten Rang einer dienenden Form wie die Idylliker des XVIII. Jahrhunderts ihre konventionelle Natur auffassten. Die Lösung Schillers belehrt uns darüber, dass das dichterisch Absolute in der jetzigen Etappe der menschlichen Kultur nicht verwirklich werden kann. Denn man muss die Vorstellung von der Auffassung Schillers vermeiden, die sich selbst in einigen der besten ihm gewidmeten Schriften findet: Es handelt sich hier nicht um die naive Behandlung einer sentimentalischen Naturanschauung. Der ästhetische Akt endet für Schiller in der Erfassung bezw. Wahrnehmung der Welt. Und diese Wahrnehmung wird in die Sele der glücklichen Menschheit, die Schiller für die Zukunft prophezeite, nichts einführen, was nicht der moralischen Spontaneität entspreche. Die Dichtung wird als dann keine einfache Form für einen tiefen Inhalt haben, sondern wird tief und einfach sein wie die harmonische Seele, der sie entspricht. Wenn Schiller trotzdem in der elysischen Idylle die Form dem Inhalt gegenüberstellt, so rührt das daher, dass diese nur eine provisorische Gattung ist, die die kommende Dichtung nur vorahnen lässt.

ce se cere este ca ele să fie reunite într-o sinteză superioară, sau să fie lăsate așa cum au fost mai înainte: unul, ca un concept aflat în afara obiectului creat, precum e ideea de origine filozofică a preeminenței naturii omenești, iar celălalt la rangul inferior al unei forme menite să slujească, precum idilicii din secolul al XVIII-lea își concepeau natura lor convențională. Soluția lui Schiller ne arată că absolutul poetic nu poate fi realizat în etapa actuală a culturii omenești. Căci trebuie să evităm a ne însuși reprezentarea asupra concepției lui Schiller pe care o aflăm chiar și în cîteva dintre cele mai bune scrieri dedicate acestuia: la Schiller nu este vorba despre tratarea naivă a unei concepții sentimentale asupra naturii. Pentru Schiller, actul estetic se încheie prin cunoașterea, respectiv, perceperea lumii. Iar această percepere nu va introduce în sufletul umanității fericite, pe care o profetiza pentru viitor Schiller, nimic care să nu corespundă spontaneității morale. Atunci poezia nu va avea o formă simplă pentru un conținut profund, ci va fi profundă și simplă ca sufletul armonios căruia îi corespunde. Dacă, totuși, în idila elizică, Schiller opune conținutului forma, explicația stă în faptul că această idilă este numai o specie provizorie, care ne lasă numai să intuim poezia viitoare.

VI. ZUSAMMENFASSUNG

Wir haben geglaubt, einen neuen Gesichtspunkt zu gewinnen für die Würdigung der Abhandlung Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung*, wenn wir sie mit den Schriften vergleichen, die zur selben Zeit in Deutschland die Beziehungen der antiken zur modernen Poesie besprachen. Was Schiller bei diesem Vergleiche von seinen Zeitgenossen unterscheidet, ist eine tiefere Art, das Wertungsproblem in der Dichtkunst zu stellen, d. h. das Bewusstsein der Individualität dieser Werte, verbunden mit einem feineren Taktgefühl in der Art ihrer Beurteilung.

Das Problem der Beziehungen der antiken und modernen Dichtung ist nach unserer Ansicht in gewissem Sinne ein Erbe des klassizistischen Frankreich, wo während der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts die sogenannte „*querelle des antiques et des modernes*" das literarische Publikum in zwei feindliche Lager spaltete. Beinahe alle deutschen Autoren, die wir im Laufe unserer Abhandlung angeführt haben, denken in ihren Beiträgen an die berühmte Polemik und versuchen zu ihr Stellung zu nehmen. Gemeinsam mit den Franzosen, die unter dem Namen „*modernes*" die fortschreitende Überlegenheit des in den letzten Jahrhunderten der Geschichte erschienenen Geistes behaupteten, haben die Deutschen eine gewisse Art das Problem zu stellen, das darin besteht, in der einen oder in der anderen Epoche der Entwicklung ein höheres und für alle beide zugleich gültiges Muster zu finden; aber eben wie bei den „Alten" in Frankreich bleibt ihre Anerken-

VI. REZUMAT

Am socotit că obținem un nou punct de vedere în aprecierea studiului *Despre poezia naivă și cea sentimentală* de Schiller, daca îl comparăm cu scrierile în care s-au discutat în Germania, în aceeași vreme, relațiile dintre poezia antică și cea modernă. Ceea ce, în această comparație, îl deosebește pe Schiller de contemporanii săi este un mod mai profund de a pune problema valorizării în arta poetică, altfel spus, conștiința individualității acestor valori, unită cu mai multă finețe în modul de a le aprecia.

După părerea noastră, problema relațiilor dintre arta antică și cea modernă este, într-un anume sens, o moștenire a Franței clasiciste, unde, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, așa-numita „*querelle des antiques et des modernes*" a împărțit publicul literar în două tabere vrăjmașe. Aproape toți autorii germani pe care i-am citat în cuprinsul studiului nostru se gîndesc, în contribuțiile lor, la vestita polemică și caută să ia o poziție față de ea. Împreună cu francezii, care, sub numele de „*modernes*", au afirmat superioritatea progresivă a spiritului apărut în ultimele secole ale istoriei, germanii au un anumit mod de a pune problema, care constă în a găsi și într-o epocă a evoluției și în cealaltă un model superior și valabil în același timp pentru amîndouă; dar, acolo unde stăruie simpatia față de antici, prețuirea lor se îndreaptă, ca la cei „vechi" din Franța, spre poezia antică.

nung da, wo die Sympathie der Alten weilt, bei der antiken Dichtung. Und obgleich sie uns gewisse Zeichen dafür gegeben haben, dass sie die Auffassung der Geschichte überwunden haben, die in ihr eine lineare Entwicklung auf einen Endzweck sah, hinsichtlich dessen alle Geisteswerte homogen und so unter einander vergleichbar sind, obgleich sie in ihrer Art die Dichtung in ihren vielfachen Verbindungen mit der Gesamtheit der geistigen Strömmungen einer Epoche zu betrachten, schon das Erwachen eines wirklich historischen Geistes ankünden, bleiben sie sich nicht konsequent, wenn es sich darum handelt die dichterischen Werte zu beurteilen, und erheben ausschliesslich den einen zum Rang der Norm; und so zeigen sie am Ausgange des XVIII. Jahrhunderts eine charakteristische Verbindung des Aufklärungsgeistes und der erwachenden neuen Denkweise.

Die Stellung Schillers zeigt eine viel grössere geistige Sicherheit. Er sieht, wo der Fehler der ganzen Debatte über antike und moderne Dichtung liegt, und fordert, man solle sie in sich selbst verstehen. Er ergreift ohne Zaudern den Begriff der Individualität der Werte. Es war ihm gelungen, diese zu trennen durch jene Hypothese der Verwandtschaft, die zwischen den Dichtern und dem Geiste ihrer Zeit besteht, die ihn zu einer historischen Klassifikation geführt hatte. Und obgleich sich diese Klassifikation als falsch erwies, war sie nicht weniger ein ausgezeichnetes fiktives Mittel für die Individualisierung der Werte.

Indem jedoch Schiller darangeht, diese Werte zu beurteilen, öffnet sich vor ihm ein neuer Weg. Der Begriff „Naivität" wird einer strengen Kritik unterzogen, veranlasst durch eine Abneigung gegen die „gemeine" Natur, die Schiller, obgleich sie aus anderen Quellen floss, mit dem französischen Klassizismus teilt. Das Ideal, das seine Urteile leitet, besteht jenseits der Gegensätze wirklicher historischer Entwicklung in einer postulierten Zukunft der Menschheit. Und es ist sehr bezeichnend für das, was man „den Kampf zwischen Werterlebnis und Wertgeltung" nannte, dass das Ideal, das ihn findet, seiner tiefsten künstlerischen Neigung entspricht.

Dieses Ideal ist übrigens nur eine Etappe einer einheitlichen Entwicklung, die mit dem Klassizismus beginnt und sich noch nach Schiller fortsetzt. Man hat diese Verwandtschaft gesehen. Und man hat noch einmal die intellektuelle Initiative Schillers

Şi cu toate că ne-au dat unele semne că au depăşit concepţia asupra istoriei ce vedea în aceasta o evoluţie liniară spre un ţel final, în a cărui perspectivă toate valorile spirituale sînt omogene şi, ca atare, comparabile între ele, cu toate că în felul lor au privit poezia în legăturile ei multiple cu ansamblul curentelor spirituale ale unei epoci, anunţînd trezirea unui spirit cu adevărat istoric, ei nu rămîn consecvenţi cu sine atunci cînd e vorba să aprecieze valorile poetice şi o ridică exclusiv pe una la rangul de normă ; în felul acesta, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, germanii înfăţişează o asociere caracteristică a spiritului iluminismului cu noul mod de gîndire ce se trezea la viaţă.

Poziţia lui Schiller evidenţiază o siguranţă spirituală mult mai mare. Schiller vede unde se află eroarea întregii dezbateri asupra poeziei antice şi a celei moderne şi cere ca acestea două să fie înţelese în ele înseşi. El înţelege fără şovăire conceptul individualităţii valorilor. Prin ipoteza înrudirii dintre poeţi şi spiritul epocii lor, care l-a dus la o clasificare istorică, a reuşit să separe cele două valori. Şi cu toate că s-a dovedit falsă, această clasificare a fost un excelent mijloc fictiv pentru individualizarea valorilor.

Totuşi, cînd trece la aprecierea acestor valori, în faţa lui Schiller se deschide un drum nou. Conceptul de „naivitate" este supus unei critici severe, determinate de aversiunea faţă de natura „vulgară", pe care, deşi provenită din alte surse, Schiller o împărtăşeşte cu clasicismul francez. Idealul ce-i îndrumă judecăţile constă, dincolo de contradicţiile evoluţiei istorice reale, într-un postulat viitor al umanităţii. Pentru ceea ce s-a numit „lupta dintre trăirea valorii şi validarea valorii", este foarte caracteristic faptul că idealul aflat corespunde înclinaţiei sale artistice celei mai profunde.

Dealtfel, acest ideal nu este decît o etapă a unei evoluţii unitare, care începe cu clasicismul şi continuă şi după Schiller. Înrudirea aceasta s-a văzut. Iniţiativa intelectuală a lui Schiller

gewürdigt, in dem man — gleichsam als Reaktion gegen jene Trennung von Form und dichterischem Inhalt, die in der unmittelbar vorausgehenden Epoche eine wahre Not der Inspiration bewies — in seinem Ideal ein Bedürfnis nach Vertiefung der dichterischen Arbeit erblickte: diese Aussicht auf den *ästhetischen Akt*, die sich in der Wahrnehmung der Welt selbst vervollkommnet.

a fost o dată mai mult apreciată atunci cînd — oarecum ca o reacție împotriva separării formei de conținutul poetic, separare ce-a reprezentat un adevărat impas al inspirației în epoca imediat anterioară — s-a văzut în idealul său nevoia de adîncire a muncii poetice: această perspectivă asupra *actului estetic*, care se desăvîrșește în perceperea lumii însăși.

LITERATUR

Basch, Victor : *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, 1896.
La poétique de Schiller, 1911.
Berger, Karl : *Schiller*, 1904.
Biese, Alfred : *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen*, 1882.
Boileau-Despréaux : *Dissertation sur „Joconde"* 1662.
L'Art poétique, 1674.
Réflexions critiques sur Longin, 1692.
Lettre à Ch. Perrault, 1700.
Dessoir, Max : *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 1752—1772.
Flemming, W. : *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Léon Battista Alberti*, 1916.
Fontenelle, B. Le Bovier : *Digression sur les anciens et les modernes*, 1688.
Gellert, C. F. : *Von den Ursachen des Vorzugs der Alten vor den Neueren in den schönen Wissenschaften, besonders in der Poesie und Beredsamkeit*, 1766.
Grimm, J. u. W. : *Deutsches Wörterbuch*, *Aufl.* 1889.
Herder, G. : *Briefe zur Beförderung der Humanität*, VII. und VIII. Sammlung, 1796.
Huch, Ricarda : *Die Blütezeit der Romantik*, 1905.
Hugo, Victor : *La préface de „Cromwell"*, 1827.
Humboldt, W. v. : *Über Goethes „Hermann und Dorothea"*, 1798.

BIBLIOGRAFIE

Basch, Victor : *Încercare critică asupra esteticii lui Kant*, 1896.
Poetica lui Schiller, 1911.
Berger, Karl : *Schiller*, 1904.
Biese, Alfred : *Evoluția sentimentului naturii la greci*, 1882.
Boileau-Despréaux : *Disertație asupra lui „Joconde"*, 1662.
Reflecții critice asupra lui Longinus, 1692.
Scrisoare către Charles Perrault, 1700.
Dessoir, Max : *Estetică și știință generală a artei*, 1906.
Enciclopedie sau Dicționar rațional al științelor, artelor și meșteșugurilor, 1752—1772.
Flemming, W. : *Întemeierea esteticii moderne de către Leon Battista Alberti*, 1916.
Fontenelle, Bernard : *Digresiune asupra celor vechi și moderni*, 1688.
Gellert, Christian Fürchtegott : *Despre cauzele superiorității celor vechi față de cei noi în științele frumoase, îndeosebi în poezie și elocință*, 1766.
Grimm, Jakob și Wilhelm : *Dicționar german*, ed. 1889.
Herder, Johann Gottfried : *Scrisori pentru promovarea umanității. Culegerea VII și VIII*, 1796.
Huch, Ricarda : *Epoca de înflorire a romantismului*, 1905.
Hugo, Victor : *Prefața la „Cromwell"*, 1827.
Humboldt, Wilhelm von : *Despre „Hermann și Dorothea" de Goethe*, 1798.

Kant, Im.: *Kritik der Urteilskraft*, 1890.
Kühnemann, Eugen: *Kants und Schillers Begründung der Ästhetik*, 1895.
La Bruyère, Jean de: *Les Caractères*, 1687.
Littre, E.: *Dictionnaire de la langue française*, Aufl. 1869.
Longin: *Traité du sublime et du merveilleux dans le discours*, übers. v. Boileau, 1674.
Mendelssohn, M.: *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, 1761.
Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften, 1776.
Müller-Freienfels, R.: *Psychologie der Kunst*, I. u. II., 1912. Neue Auflage, 1922.
Perrault, Charles: *Parallèles des anciens et des modernes*, 1668—1697.
Richter, Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, 1804.
Rickert, H.: *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 1896—1902.
Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft, 1899.
Rigault, H.: *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, 1859.
Scheler, Aug.: *Dictionnaires d'étymologie française*, 1888.
Schiller, Fr.: *Philosophische Schriften und Gedichte.*
Briefwechsel mit W. v. Humboldt, 1790—1805.
Schlegel, Aug. W. v.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, I. Teil. Die Kunstlehre, 1801—1802.
Schlegel, Fr.: *Über das Stadium der griechischen Poesie*, 1797 (fertig schon 1795).
Stein, H. v.: *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, 1886.
Tomaschek, K.: *Schiller in seinem Verhältnis zur Wissenschaft*, 1862.
Vaihinger, H.: *Die Philosophie des Als-Ob*, 1911.
Vaugelas, C. F. de: *Remarques sur la langue française*, 1647.
Walzel, O.: *Deutsche Romantik*, 1908.
Winckelmann, J. J.: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755.

1924

Kant, Immanuel: *Critica puterii de judecată*, 1790.
Kühnemann, Eugen: *Întemeierea esteticii de către Kant și Schiller*, 1895.
La Bruyère, Jean de: *Caracterele*, 1687.
Littré, Emile: *Dicționar al limbii franceze*, ed. 1869.
Longin: *Tratat despre sublim și minunat în discursuri*, trad. de Boileau, 1674.
Mendelssohn, Moses: *Despre principiile fundamentale ale artelor și științelor frumoase*, 1761.
Despre sublim și naiv în științele frumoase, 1776.
Müller-Freienfels, R.: *Psihologia artei*, I și II, ed. nouă, 1922.
Perrault, Charles: *Paralele între antici și moderni*, 1668—1697.
Richter, Jean Paul: *Introducere în estetică*, 1804.
Rickert, Heinrich: *Limitele conceptualizării în științele naturii*, 1896—1902.
Știința culturii și știința naturii, 1899.
Rigault, Henri: *Istoria disputei dintre cei vechi și cei moderni*, 1859.
Scheler, August: *Dicționar de etimologie franceză*, 1888.
Schiller, Friedrich: *Scrieri și poezii filozofice.*
Corespondență cu W. von Humboldt, 1790—1805.
Schlegel, August Wilhelm von: *Prelegeri despre literatura beletristică și artă.* Partea I. Teoria artei, 1801—1802.
Schlegel, Friedrich: *Despre studiul poeziei grecești*, 1797 (lucrare terminată încă din 1795).
Stein, Heinrich von: *Geneza esteticii mai noi*, 1886.
Tomaschek, K.: *Schiller în raporturile sale cu știința*, 1862.
Vaihinger, Hans: *Filozofia lui ca-și-cum*, 1911.
Vaugelas, Claude Favre de: *Însemnări asupra limbii franceze*, 1647.
Walzel, O.: *Romantismul german*, 1908.
Winckelmann, Johann Joachim: *Gînduri asupra imitării operelor grecești în pictură și sculptură*, 1755.

1924

CULTURA ESTETICA

Limbajul estetic al zilelor noastre lucrează cu o noțiune al cărei înțeles și valoare rămîneau necunoscute oamenilor de acum un veac. Despre „cultura artistică" sau „estetică" se vorbește ca de o nevoie artistică elementară, ca despre trebuința de frumos care străbate toate detaliile vieții și ale mediului. Dacă noțiunea a apărut tîrziu, nu înseamnă că pornirea pe care o desemnează i-ar fi contemporană. Apariția noțiunii coincide mai degrabă cu criza tendinței pe care o denumește. Despre „cultura estetică" nu s-a vorbit decît atunci cînd urmele ei dispăruseră de pretutindeni. Industrialismul modern, urmărit în toate efectele lui — de la îmbulzeala mizeră a cartierelor muncitorești, pînă la obiectul fabricat și neoriginal și pînă la ritmul grăbit și sălbatic al concurenței — ne arată mereu aceeași izgonire a frumuseții din fapte și lucruri. Nu este de mirare, așadar, că nevoia de cultură estetică s-a manifestat mai întîi în Anglia, și anume la vremea cînd trecerea către marea industrie însemna o răspîntie primejdioasă în toate felurile. Ar putea fi îndelung examinată figura lui John Ruskin, promotorul mișcării în Anglia și acela care, luînd asupra-i protestul artei împotriva industrialismului, înscria un nou capitol de preocupări în enciclopedia lumii. John Ruskin este un rural, nu prin originele sale burgheze, dar prin toate gusturile și înclinațiile lui. La țară îi plăcea să se reculeagă din desele și lungile sale călătorii de studiu. Rețelele drumului-de-fier, pătrunzînd prin văile cele mai sălbatice și mai roditoare, el le privește cu un neînchipuit spasm sufle-

tesc. Pătrunderea civilizaţiei în dauna armoniei feciorelnice a firii este lucrul care îl îngrozeşte. Demisionează din demnitatea de profesor al Universităţii din Oxford atunci cînd confraţii naturalişti operează primele vivisecţii. Propaganda sa cutreierătoare îndeamnă populaţiile înapoi către industriile străbune. Fotografia din 1895, făcută de Frederick Hollyer, ne arată pe bătrînul cu ochiul stins, părul şi barba crescute mari, întreaga aşezare a corpului dovedind o linişte profundă. Un adevărat patriarh la care blîndeţea fizionomiei se îmbină cu asprimea vîrstei. Cu aceste trăsături ni-l reprezentăm pe Ruskin ori de cîte ori ne gîndim la rostul acţiunii sale sociale şi literare. El este straja tradiţiei. Atunci cînd luptă pentru răspîndirea culturii estetice, o face în numele practicii seculare a poporului creator de forme sau în numele capodoperelor istoriei.

Pornind de la John Ruskin, acţiunea pentru generalizarea nevoii de frumos luă drumuri deosebite. Lupta împotriva tendinţelor fireşti ale civilizaţiei noastre industrialiste poate apărea mai mult manifestarea unui temperament decît opera unui realist. Bine pusă, cu tact şi cu sentimentul necesităţii istorice, problema culturii estetice vrea să constrîngă chiar această incriminată civilizaţie să-şi dea expresia ei stilistică. Şi atunci dispare dintr-o dată tonul acela de nostalgie pentru măreţiile artistice ale istoriei sau pentru plăsmuirile naive ale poporului, conceput şi el ca o fiinţă legendară, care ne vorbeşte din adîncimile trecutului, şi sentimentul eroic că şi viaţa prezentului trebuie să aibă un rost mai adînc şi că nici valoarea artistică nu-i poate lipsi vine şi ocupă locul. Trebuie să se pătrundă bine de acest lucru acela care vrea să cuprindă întreaga semnificaţie a curentelor artistice care se încrucişează în civilizaţia Apusului. Stilizarea vieţii în linii şi mase, concentrarea expresiei ei în încordate curbe energetice ne vorbesc cu glasul lucrurilor materiale pe care mîinile noastre le fabrică şi le întrebuinţează. Dar cultura estetică ?

Cultura estetică a Apusului are aceleaşi rădăcini în viaţa actuală. Aceasta îi dă şi lărgimea şi unitatea de înţeles pe care n-o putea obţine altfel. Căci nici un om şi nici vreunul din popoarele apusene nu se pot socoti esteticeşte culte cîtă vreme ar dovedi numai cunoştinţă sau numai sensibilitate pentru capodoperele artei.

La acest atribut, indivizi şi popoare nu pot năzui decît în măsura în care toate amănuntele practice ale vieţii ar fi pătrunse de un principiu de ordine şi simetrie, identic, în impulsul lui fundamental, cu tendinţa constructivă a civilizaţiei noastre. Şi, de fapt, în arhitectură, edilitate, mobilier, costum, artă grafică ş.a.m.d., tendinţa merge către simplitate, curăţenie, confort, manipulabil. Fenomenul primitiv este blocul cioplit de piatră sau drugul de fier. Acumulîndu-le, edificiul modern nu schimbă caracterul stilistic al acestor elemente. Şi tot pe ele le întîlnim în decoraţia sobră a unei coperte ieşite de sub teascuri straine. Moravurile timpului, deprinderile menite să dovedească bună purtare şi tact superior în relaţii, nu mai vor atît trăsături de spirit, subînţelesuri, nesfîrşite preveniri, adevărate volute ale unei complicate ornamentaţii rococo, cît preciziunea cuvîntului şi hotărîrea calmă a gestului. Fără îndoială că un nou stil de viaţă se încheagă din sugestiile civilizaţiei noastre. Spiritul protestatar al lui Ruskin îl simţim acum mai departe. O mai bună adaptare la condiţiile civilizaţiei noi trebuia să aducă şi o nouă expresiune artistică.

Ce se poate spune acum despre împrejurările culturii estetice la noi ? Mai întîi că orice grabă importativă este de evitat, ca şi orice timiditate de a privi problemele străinătăţii în faţă, pentru a vedea ce anume ne pot ele spune. Dacă am pătruns bine psihologia noastră artistică, este atunci adevărat că tipul amatorului domină. Contactul amatorului cu arta se caracterizează prin aceea că el rămîne fără un răsunet mai adînc şi fără influenţă asupra vieţii practice a individului. Putem avea şi cunoştinţe şi facultate de reacţiune comprehensivă şi delicată pentru faptele artei, dar că acest lucru nu se contopeşte cu substanţa noastră şi că, prin urmare, nu poate căpăta o expresiune socială, ne-o dovedeşte chiar numai trista stare a oraşului în care scriem aceste rînduri. Un vast program de reconstrucţie a ţării stă în faţa generaţiei noastre. Către el trebuie să se îndrepte atenţiunea scriitorului militant care se ocupă cu probleme de artă, mai mult poate decît înspre chestiunile speciale care interesează cercul restrîns al amatorilor... Afară numai dacă aspiraţiei către o cultură estetică nu i se va tăgădui orice drept şi legitimitate.

1924

SPIRITUL NOU ÎN ESTETICĂ

Fragment dintr-o conferință

O regulă veche prescrie vorbitorului care anunță un subiect dificil și neobișnuit, să cucerească atenția binevoitoare a persoanelor cărora li se adresează. În împrejurarea specială a conferinței de azi, vorbitorul declară că nu va urmări acest scop pentru sine, ci pentru disciplina despre care se va ocupa. Că estetica are nevoie să cucerească bunăvoința persoanelor cărora, din întîmplare sau prin natura ei, le vorbește, este o împrejurare pe care, cu oarecare melancolie, o recunoaște acela care și-a făcut din estetică obiectul unor silințe mai îndelungi. Căci, deși estetica numără peste două mii de ani de la data primelor ei monumente și cu toate că studiul ei s-a încetățenit de multă vreme ca materie neatîrnată în programul învățămîntului universitar al celor două continente, deși despre estetică vorbește toată lumea și nu este om civilizat care să nu treacă printre criteriile purtării sale și criteriul estetic, deși vechimea științei este atît de venerabilă și înrădăcinarea ei în viața oamenilor pare atît de bine asigurată, o mulțime de glasuri vin s-o critice cu o asprime care amenință cu nimicirea.

Conștiința că apariția ei în lumea modernă nu va fi primită cu entuziasm și că va fi întovărășită mai degrabă de sentimentul care însoțește nașterea bastarzilor, pare s-o fi avut și acela care a găsit termenul de „estetică", consacrînd științei astfel denumite un tratat în care pentru prima oară se încerca fundarea logică a unei discipline reprezentată, dealtfel, și mai înainte. Mă gîndesc la germanul Alexander Baumgarten, care,

pe la mijlocul veacului al XVIII-lea, scria în latinește o operă în două volume, intitulată *Aesthetica*, și care, în prefața scrierii sale, cerea iertare cititorilor că se va ocupa de o știință atît de inferioară. Inferioară trebuia să fie știința esteticii, ca una ce se ocupa de „cunoștința confuză", spre deosebire de logică, al cărei obiect îl alcătuiește „cunoștința clară", întocmai cum studiul protozoarelor ar trebui să-l judecăm inferior studiului animalelor cu coloană vertebrală.

Progresul spiritului științific ne-a învățat însă că o știință nu poate fi compromisă de nivelul la care obiectul său există în ierarhia creației sau a sufletului omenesc. Nimeni nu mai deduce astăzi o prețuire relativă din faptul că în intuițiile frumosului, despre care estetica tratează în primul rînd, adevărul lucrurilor ar transpărea prin ceață, că fantezia artistului amintește felul general al intelectului primitiv sau infantil, ori că valorile artistice sînt nu numai eterogene față de valorile științifice, dar că stau chiar în cel mai radical contrast. Inferioară ar fi estetica dacă în natura obiectului ei ar fi cuprinsă și o împiedicare la constituirea ei ca știință, dacă s-ar putea dovedi că ea încearcă să găsească rațiunile iraționalului și că nu este deci decît o știință a antiștiințificului.

Dar tocmai aceasta este ceea ce susțin numeroșii adversari ai esteticii. Printre aceștia, acei cărora estetica li se adresează întîmplător, marea mulțime a oamenilor conduși de bunul-simț popular, a hotărît, o dată pentru totdeauna, că „nu-i frumos decît ce-mi place mie!" În forme deosebite, aceeași afirmație apodictică revine și la oameni a căror bunăvoință și atenție estetica vrea mai ales s-o cucerească. Acești oameni sînt artiștii și filozofii. În ce privește pe cei dintîi, experiența pe care o au despre faptele artei le dovedește că felul de producere a operei, subita ei degajare din straturile active ale subconștientului, pasiunea exclusivă pe care o inspiră și împrejurarea că nici o metodă nu poate înlocui neantul predispoziției creatoare, totul le dovedește că raza minții omenești nu poate străbate cu vreun oarecare folos în acest complex de taine și minuni. Și ceea ce experiența artiștilor le spune lor și ne dezvăluie și nouă este atît de adevărat încît acolo unde opera este rezultatul unei aplicări raționale, unde fapta creatoare se modelează după exemple propagate prin școală și unde metoda vrea să înlocuiască

neprevăzutul creației, avem de-a face cu producții de o valoare cu totul mediocră. Despre nulitatea mijloacelor raționale în creațiunea artistică ne convingem dacă privim și acelea dintre produsele artei moderne unde dependența creației de teorie o resimțim invariabil ca pe o degradare a furtunoasei energii care face pe artist. Cînd dispune de o însușire autentică, artistul simte limpede că în sine însuși, iar nu în niște motive generale, stă explicația faptei sale și își însușește astfel punctul de vedere al dictonului popular.

Dar din incapacitatea esteticii de a influența fapta artistului nu se poate trage vreo concluzie împotriva legitimității ei ca disciplină științifică, după cum din neputința logicii de a înzestra pe cineva cu gîndire clară și de a face din imbecil om de știință, nu se poate conchide la vreun nihilism logic. Nulitatea esteticii n-o dovedește nici măcar faptul că artistul resimte aptitudinea sa ca străină aptitudinii raționale. Este doar caracteristica vieții de a nu se putea cunoaște decît alienînd o parte din energia ei propriu-zisă. Auzim adeseori din gura bătrînilor noștri că „cine știe multe moare curînd". Bătrînii noștri au fixat astfel intuitiv adevărul că știința neagă viața, în sensul că, din curentul ei general de energie, abate un braț și îi schimbă destinația. Aci stau temeiurile tragediei cunoștinței. Din această pricină, o lungă obișnuință de studii și meditații se însoțește fără greș cu o atenuare a tonusului vital și cu o negreșită închircire a florei omenești. Dar dacă este așa, se înțelege atunci de ce artistul declară că știința nu-i poate fi de nici un ajutor și de ce noi înșine sîntem nevoiți să recunoaștem că, întrunite în aceeași persoană, știința neagă puterea creatoare. Kant este acela care a formulat mai întîi că genialitatea, al cărei domeniu el îl restrîngea la faptele artistice, lucrează ca o putere a naturii. Exercițiul unei asemenea puteri exclude reflecțiunea despre sine. Cînd aceasta totuși apare, caracterul primitiv al energiei se schimbă, se atenuează și se transformă în contrariul lui. Afirmația artiștilor n-are deci decît o valoare ilustrativă. Ea confirmă într-un caz special legea generală pe care am amintit-o, dar n-aduce nici un argument valabil împotriva posibilității esteticii ca știință. Afirmația artiștilor, ca și aceea a vorbei populare, mai are însă un înțeles. Dar despre aceasta nu ne vom putea ocupa decît mai tîrziu.

Cu puținele lucruri pe care le-am cîștigat pînă acum, putem combate și vorba kantiană că „frumosul place fără concept", că adică nimeni nu poate să înfățișeze motivele pentru care un obiect i se pare frumos și-i place. Este destul doar să băgăm de seamă că o mulțime de oameni obișnuiesc să se explice de ce pînza unui pictor și scrierea unui poet le-a plăcut. Înclinarea de a introduce lumină în această materie nu este străină firii omului cultivat. Pornind de la această înclinație se desfășură, între oameni tineri, lungile convorbiri despre artă, pe care experiența ne învață să le prețuim ca pe un bun exercițiu dialectic și un excelent mijloc de cultură a gustului. Din aceeași temelie se dezvoltă și așa-numita critică literară și artistică, pe care este oricum greu s-o combatem ca pe o zadarnică vorbărie în luptă cu imposibilul. Înzestrat cu bun-gust, avînd la îndemînă numeroase exemple și, prin urmare, o largă putință de comparație, deprins cu obiceiul cercetării de sine, oricine poate măcar încerca să dea socoteală despre pricinile încîntării sale în fața artei. Ceea ce se poate susține este că în clipa în care exercițiul acesta este încercat și are succes, ceva din intensitatea emoției dispare, tocmai pentru motivul că, din energia vieții, un fragment a fost sustras și atribuit cunoașterii. Tot așa explicăm și numeroasele greutăți cu care critica literară și artistică are să lupte. Publicul nu regăsește, în fața unui studiu de artă, frăgezimea emoției sale primitive și este înclinat să-i facă din cunoștința acestei absențe o vină, deși critica însăși nu-i făgăduise niciodată că-i va da emoții, ci cunoștințe. Învinuirile care pururi au fost aduse criticilor sînt că aceștia ar fi niște oameni insensibili, lipsiți de respectul pe care desigur că geniile îl merită, preocupați mai mult să manifeste marea istețime a minții lor. Aceleași învinuiri pe care oamenii sentimentali le aduc pururi oamenilor înzestrați exclusiv sau preponderent cu o aptitudine logică. Și nu este de sperat că vreodată sentimentalii vor găsi pe critici destul de sensibili, foarte modești și reverențioși, pentru că niciodată viața nu va judeca cunoașterea decît ca pe o activitate făcută în paguba ei.

Am spus că satisfacția artistică și judecata asupra artei intră în conflict *în clipa* confruntării lor, și este de subliniat că în această clipă puterea conflictului este mai mare. Cu

timpul însă, ceea ce a fost cîştigat prin cunoaştere se depune printre energiile primitive ale vieţii. Ceea ce, în genere, înţelegem prin „cultură“ este tocmai o asemenea asimilare şi aducere, sub punctul de vedere al energiei practice, a unor lucruri de care mai înainte ne apropiasem prin raţiune şi printr-o penibilă aplicare metodică. Ne putem aştepta deci că ceea ce în adevăr am cîştigat prin reflecţiune personală, prin studiul criticilor şi prin studiul esteticii să se integreze ca o putere a vieţii. Şi că într-adevăr lucrul se întîmplă aşa ne-o dovedeşte chiar comparaţia nevoii artistice la individul care se găseşte înainte de începerea procesului culturii, foarte slabă şi îndestulîndu-se în monotonie, cu nevoia artistică la individul care se găseşte la o fază relativ înaintată a procesului cultural, pentru care ea se nuanţează nespus de bogat şi se ordonează printre nevoile elementare ale vieţii.

Dar dacă nici unul din argumentele obişnuite nu poate avea trecere în ochii noştri şi dacă de la estetică sînt de aşteptat unele rezultate pe care omenirea modernă le socoteşte preţioase, poate că atenţia auditorului va începe să fie binevoitoare. Dacă totuşi rezistenţa sa nu este deplin învinsă, îi vom spune că avem de gînd să facem importante concesii.

Vechea estetică speculativă a meritat să fie privită cu oarecare neîncredere. Dacă, cu toate serviciile pe care le-a adus şi pe care le putem pune şi astăzi la contribuţie, ea n-a întîmpinat o bună primire fără restricţie, nu trebuie să ne plîngem decît pe jumătate. E înţelept lucru să ne aplecăm în faţa criticii dacă de aici poate decurge o îmbunătăţire a metodelor. Estetica speculativă se găsea în paradoxala situaţie de a voi să epuizeze dintr-o dată obiectul specific oferit cercetării sale. Spun că această situaţie era paradoxală, pentru că nici una din ştiinţele naturii sau ale omului, la vremea în care estetica speculativă domnea neturburată, nu mai era însufleţită în aceeaşi măsură de înclinarea de a da un tot, complet în fiecare din părţile sale, bine articulat şi fără nici o lacună. Ba chiar astăzi nicăieri *spiritul sistematic* nu este mai activ decît se dovedeşte a fi în estetică.

Tendinţa sistematică a dominat toate disciplinele ştiinţifice de cînd Descartes a arătat că, prin îndoitul proces al *analizei* şi *sintezei*, mintea omenească este capabilă să reconstituie sistemul lumii din principiile lui cele mai simple. Victoria culminantă a acestei înclinaţii au serbat-o enciclopediştii francezi la mijlocul veacului al XVIII-lea. Tendinţa sistematică a intrat de atunci în descreştere, şi treptat-treptat, conştiinţa omenirii cercetătoare s-a obişnuit cu ideea că opera ştiinţei nu se poate desăvîrşi prin efortul speculativ al unui singur om, nici printr-un efort speculativ continuu, dar că stă mai degrabă în natura activităţii ştiinţifice de a se completa prin integrări parţiale, la care să colaboreze toţi oamenii unei generaţii şi toate generaţiile între ele. Această nouă metodă de lucru decurgea din noua icoană a lumii, care încetă să mai fie un întreg armonios, un „cosmos“, pentru a se transforma într-un complex inextricabil de serii cauzale, pornite din infinitul timpului şi spaţiului, fără reprezentarea unui scop oarecare.

Vechea icoană a lumii era un tablou căruia artistul (pentru a întrebuinţa un termen care circulă printre artişti) îi adăugase „finitul“, accentul ultim revelator, prin care bucata se întregeşte şi se încunună. O semnificaţie totală şi permanentă se degaja din această operă de artă, în care părţile se comportau între ele cu armonia care caracterizează frumoasa complexiune a unui organism viu şi sănătos. Ce morală pesimistă rezultă din noua icoană a lumii nu este necesar să arătăm mai pe larg aici, pentru că lucrul a fost făcut cu îndestulare de către alţii! Este destul să spunem că în concepţiunea care se substitui concepţiunii vechi, universul se goli deodată de orice semnificare. Succesiunea cauzelor şi efectelor se arătă că aleargă în infinit, fără menire şi fără scop. Nimeni nu mai crezu în acea caritabilă intervenţie a divinităţii, care potriveşte între ele lucrurile acestei lumi, cum ar potrivi ornicele din atelierul unui ceasornicar, şi pentru că această credinţă dispăru din conştiinţa oamenilor, inima lor deveni nemîngîiată. Pentru a explica echilibrul dintre elementele lumii, care oricum continuă să existe şi să funcţioneze, deşi lipsa ei de idealitate internă ar trebui s-o abandoneze mai degrabă haosului şi anarhiei, cercetătorii au presupus între aceste elemente acţiunea irelevantă a puterilor naturale şi între indivizii care compun societăţile omeneşti şi promovează istoria, lupta omului cu natura inclementă şi bestiala luptă a oamenilor între ei. Vechiul univers elocvent şi armonios fu astfel înlocuit cu un univers mut şi dizarmonic.

Am spus că noua icoană a lumii atrăgea după sine o nouă metodă de lucru. Edificiul integral al ştiinţei se ridică astăzi

prin totalizarea rezultatelor speciale. Încrederea carteziană în puterea şi roadele speculaţiei e înlocuită printr-o îndoială plină de modestie faţă de ceea ce spiritul cercetătorului individual poate produce singur, şi prin nevoia de a apela la rezultatele tuturor sforţărilor desfăşurate înlăuntrul unei epoci şi de-a lungul timpului. Munca ştiinţifică se socializează. Erudiţia, pentru care cartezianismul profesa cel mai mare dispreţ, începe să se bucure de o nouă cinste. Valoarea erudiţiei în ştiinţa modernă diferă, cu toate acestea, de aceea pe care ea o avea la umaniştii Renaşterii. Căci, pe cînd la aceştia din urmă ea joacă un rol pur autoritativ, serveşte anume să sprijine o părere modernă prin mărturii antice, în ştiinţa modernă ea are rolul de a completa într-un punct eterogen munca specială a cercetătorului şi de a coordona astfel nişte rezultate care nu pot fi decît parţiale.

Reforma metodologică fu chiar mai adîncă. Căci, pe cînd în acea alternanţă de analiză şi sinteză, de care nici o întreprindere ştiinţifică nu se poate scuti, vechea ştiinţă punea accentul mai ales pe sinteză, ştiinţa nouă accentuează mai ales analiza. Ceea ce o interesează sînt mai mult deosebirile decît asemănările. Ea se hotărăşte mai greu la generalizare pentru că vrea să cuprindă mai adînc temeiul unei generalităţi. Va considera deci cu o deosebită atenţie abaterile de la regulă, cazurile rare, micile fapte caracteristice, în speranţa că, din încordarea proprie contrastelor şi anomaliilor, se va revela un principiu mai simplu şi mai adînc.

Disciplinele filozofice nu rămaseră străine de acest spirit nou. Nici un psiholog şi nici un sociolog modern nu vor întreprinde astăzi lucrări de sinteză în dispreţul sau ignoranţa cercetărilor parţiale ale specialităţii. Aceste cercetări sînt astăzi de un număr foarte mare. Numai cunoştinţa şi practica lor dă astăzi unui autor de tratate autoritatea ştiinţifică necesară.

Nu vreau să spun că estetica rămase cu totul neinfluenţată de progresul spiritului nou în ştiinţă. Se poate afirma totuşi că modernizarea ei a întîmpinat unele dificultăţi. În estetică domneşte şi astăzi tendinţa de a îmbrăţişa întreaga cuprindere a obiectului şi de a epuiza printr-o singură emisiune taina lui cea mai adîncă. Principiile trezesc în ştiinţa noastră un interes cu mult mai mare decît faptele particulare. Afirmaţia sufocă cercetarea. Libertatea nu se găseşte cu autoritatea în acel

raport de echilibru care să garanteze o singură şi liniştită dezvoltare a ştiinţei.

Trebuie amintit, spre justificarea esteticii, că această stare de lucruri cuprinde în sine ceva firesc. Estetica neavînd de a face nici cu fenomene naturale şi nici cu fapte istorice (acestea din urmă, deşi se oferă preţuirii noastre, pun totuşi o graniţă jocului acestei preţuiri), obiectul ei apropiat fiind lumea de valori pe care o constituie frumosul artistic, este firesc ca variaţia individuală să aibă aici un cîmp de evoluţie cu mult mai larg decît acela pe care-l îngăduie repetarea experienţelor în ştiinţele naturii şi consensul documentelor în istorie. Valoarea se defineşte ca obiectul unei dorinţe. Dorinţele însă nu sînt niciodată determinate prin motive generale. Faptul că un obiect oarecare este socotit preţios de către semenul meu sau chiar de un mare număr al semenilor mei, nu mă va face niciodată să-l doresc, dacă în mine însumi nu voi găsi îndemnul de a mi-l apropria. Cineva ar avea dreptate, cu toate acestea, să observe că nu sînt puţini aceia care doresc unele bunuri, nu pentru că personal le-ar găsi dezirabile, dar pentru că toată lumea în jurul lor le găseşte astfel. După cum dorinţa este înrădăcinată în năzuinţa personală sau în năzuinţa mediului, oamenii ar putea fi împărţiţi în *autonomi* şi *heteronomi.*[1] Dar dacă veţi observa lucrurile de aproape, veţi înţelege fără greş că ceea ce mînă pe aşa-numiţii *heteronomi* nu este aspiraţia care trăieşte în sufletul semenilor, ci dorinţa de a trăi la acelaşi nivel cu aceşti semeni şi care locuieşte în propriul lor piept. Observaţia aceasta o confirmă şi faptul că heteronomii sînt mai ales influenţaţi de exemplul pe care îl dă un individ sau un grup de indivizi aparţinînd unei clase superioare. Vesta pe care regele Angliei a purtat-o în cutare împrejurare festivă — observă un sociolog german — o veţi găsi după cîţiva ani la ţăranii din Munţii Bavariei. Dorinţa de a te depăşi, subordonată unui temperament mai mult sau mai puţin vanitos, lucrează aici ca un imbold autonom. Şi, cu toate că pe această cale viaţa omului se contaminează de oarecare artificialitate, împrejurarea nu trebuie s-o condamnăm fără nici o circumstanţă atenuantă. Prin propagarea exemplelor venite mai de sus sau mai de departe, moravuri mai bune pot pătrunde mai adînc, civilizaţia gene-

[1] Cp. E. Adickes, *Charakter und Weltanschauung*, 1907.

rală se poate găsi sporită — dacă totuşi nu se întîmplă dimpotrivă...

Motivele dorinţei se confundă cu însuşi faptul creaţiunii noastre pe această lume. De ce un lucru trezeşte în mine dorinţa posesiunii lui, sau de ce viaţa mea este dominată de anumite aspiraţii generale nu se poate explica decît prin acea variaţie diferenţială care face din fiecare individ o speţă, prin ceea ce au depus în mine „părinţii din părinţi" sau, cel mult, prin condiţiile cu totul speciale ale dezvoltării mele. Ceva adînc, obscur şi iraţional este dorinţa. Impulsul ei porneşte din însăşi temeliile fiinţei, şi la oamenii înzestraţi cu dorinţe puternice, cu pasiuni profunde, nesatisfacerea lor ameninţă cu surparea tragică a acestor temelii. Valorile către care neamul omenesc năzuieşte trebuiesc, aşadar, distribuite după natura dorinţelor cărora ele corespund şi, în ultimă analiză, după multiplicitatea nesfîrşită a indivizilor care compun neamul omenesc. De această regulă ascultă şi valoarea artistică, şi astfel dobîndim ultimul înţeles al vorbei populare că „nu este frumos decît ce-mi place mie !" Din nesfîrşitele posibilităţi ale artei, artiştii nu realizează decît pe acelea care li se potrivesc, şi oamenii cărora arta li se adresează nu aleg decît pe acelea pentru care organul nu le lipseşte. Sînt însă şi printre artişti şi printre contemplatorii de artă heteronomi, indivizi care sînt determinaţi de moda timpului sau de o greşită cunoştinţă de sine, dar producţia sau reacţiunea acestora n-are un caracter estetic, şi, prin urmare, de ei estetica se poate dezinteresa. Aci nu ne vom ocupa decît de indivizii estetic autonomi. La acest punct cercetarea noastră ar putea fi încheiată cu convingerea că, deoarece valoarea artistică este înrădăcinată în adîncurile individualităţii, estetica nu este posibilă. În adevăr, a construi o ştiinţă a individualului este o întreprindere contradictorie şi zadarnică. Fiindcă creaţiunea şi plăcerea artistică nu pot fi explicate decît prin calitatea particulară a indivizilor implicaţi în aceste procese, orice generalizare este exclusă şi, prin urmare, orice ştiinţă este imposibilă. Dar, înainte de a ne resemna cu ideea că ignoranţa noastră este fatală şi de a ne lua rămas bun de la speranţele noastre, să ne îndreptăm încă o dată privirile către domeniul istoric al artei.

Istoria artei ne învaţă că o generalizare printre obiectele artistice nu este cu totul imposibilă. Istoria artei lucrează

chiar cu nişte concepte care rămîn străine istoriei politice. Ea vorbeşte de „şcoli" şi de „stiluri", adică despre nişte lucruri pentru care nu există nici un echivalent în descrierea trecutului politic al unui stat. Pe cînd în istoria politică faptele se urmează fără repetare, în istoria artei, faptele prezintă, în graniţele unei anumite regiuni geografice şi în cuprinsul unei epoci anumite, un izbitor aer de rudenie. Acest aer de rudenie este, la urma urmelor, un efect de repetare ; a unei repetări însă care serveşte de fundament unei inventivităţi nesecate. Între biserica Nôtre-Dame din Paris şi catedrala din Colonia, există cîteva caractere comune, ca, de pildă, arcurile ogivale, contraforţii ş.a.m.d. ; există însă şi unele caractere diferenţiale, ca, de pildă, verticalismul cu mult mai accentuat la catedrala germană decît la biserica pariziană. După cum considerăm deosebirile sau asemănările, cercetarea noastră ia un caracter diferit. În primul caz, ea se apropie mai mult de cercetarea istorică propriu-zisă, al cărei tip socotim că este cercetarea de istorie politică ; în cazul al doilea, ea se apropie mai mult de cercetarea care serveşte ştiinţelor naturii. Se ştie că, în adevăr, este propriu acestor ştiinţe să grupeze după asemănări faptele pe care le studiază, şi anume, în clase, genuri, specii ş.a.m.d. Pentru a recîştiga punctul de vedere istoric propriu-zis, istoria artei, chiar atunci cînd se ocupă în principal de *stiluri* şi de *şcoli*, iar nu de feluritele monumente aşa cum ele au răsărit în decursul timpului, consideră aceste stiluri şi şcoli ca pe nişte fapte unice, sustrase repetiţiei.

Pentru a explica pe ce cale anume au ajuns artiştii să repete în operele lor anumite caractere esenţiale, s-au produs mai multe ipoteze. Sînt unii care socotesc că simpla imitaţie ajunge să explice fenomenul constituirii unui stil artistic. Se vorbeşte atunci de regiunea restrînsă unde el a apărut şi de liniile itinerariului său. Meşterii se pot imita pe sine cînd lucrează într-o ţară străină sau, cînd sînt autohtoni, pot fi aduşi să imite pe meşterii străini. Importă atunci de a cunoaşte biografia artiştilor, influenţele care s-au exercitat asupra lor, călătoriile întreprinse în scop de studii sau pentru a răspunde chemării unui puternic stăpînitor. Fără a nega orice valoare unei asemenea explicaţii, vom observa că ea nu este totdeauna posibilă şi că, în genere, rămîne insuficientă. Căci atunci cînd este vorba de a explica un fenomen de atîta

amploare ca emigrarea goticului din stînga în dreapta Rinului și exuberanta înflorire pe care el o cunoaște în aceste regiuni, călătoriile meșterilor arhitecți de pe un țărm pe celălalt al fluviului, pentru a învăța sau pentru a construi, lasă neexplicat motivul însuși al acestei emulații. S-a spus atunci că modelul prim, care stă la baza unui stil artistic, a rezolvat la vremea lui o anumită problemă tehnică, și că de cîte ori artiștii s-au găsit în fața aceleiași probleme, ei au trebuit să-și amintească de chipul fericit în care ea a fost rezolvată odată. Contraforții, de pildă, rezolvă problema construirii înaltelor bolți de catedrală, și goticul l-a adoptat cu unanimitate, pentru că numai el rezolvă problema construirii de bolți. De ce însă o anumită generație de artiști își pune o anumită problemă tehnică, de ce generația următoare nu și-o mai pune, de ce ea nu valorează decît pentru o anumită regiune și de ce ea nu există pentru regiunea învecinată, se vede dintr o dată că are nevoie de o altă explicație. Mintea trebuie să meargă mai adînc, dacă vrea să-și lămurească de ce goticul începe în veacul al XII-lea și se stinge în veacul al XV-lea și de ce el înflorește mai cu seamă în Franța și în Germania vestică.

Răspunsul care apare în acest moment este unul dintre cele mai profunde care s-au pronunțat vreodată în legătură cu problemele morale ale omenirii. Apariția lui trezește o ordine nouă de preocupări, o știință nouă, și estetica pe care arbitrarul individual o amenință cu ruina simte deodată că întinerește. Ni s-a spus anume că la baza unui stil artistic stă o atitudine ireductibilă a omului în fața lumii. Arta unei culturi manifestă felul în care ea resimte viața, ca pe o durere sau ca pe o fericire, felul în care percepe lumea, ca pe o devenire de impresii confuze sau ca pe un ansamblu armonios de fenomene dominate de legi, felul în care concepe pe Dumnezeu, ca pe o putere vrăjmașă și redutabilă, sau îndepărtată și inaccesibilă, ori prietenoasă și identică cu ființa lumii. Țin să accentuez că o asemenea înțelegere nu este o năzăreală speculativă sau un rezultat obținut în cabinetul de studii printr-o operație asemănătoare cu tăierea firului de păr în mai multe felii longitudinale. Căci, dacă admitem că și culturile sînt individualități, că sînt adică ființe în care facultățile generale ale omenirii s-au specializat în așa fel încît nici ereditatea, nici condițiile lor de dezvoltare nu pot

să le epuizeze formula, atunci prima concluzie care ni se impune este că orice cultură aspiră către un sistem propriu de valori, că are dorințele ei adînci și satisfacțiile ei incomparabile. Din faptul că cultura este o individualitate rezultă că ea înțelege viața într-un fel unic, determinat de poziția relativă pe care o ocupă față de restul universului, și că din acest fel decurge și calitatea bunurilor pe care le socotește dezirabile. Arta fiind o valoare, explicarea înfățișării pe care ea o capătă într-o anumită cultură trebuie să străbată pînă la temeliile adînci ale individualității. Nu putem merge mai departe aici pe urma acestor probleme. Lucrul l-am făcut într-o lucrare specială a noastră.

Dar o dificultate nouă ne apare în cale. Nu toate culturile prezintă același grad de omogenitate, aceeași închegare solidă pe un fundament unic, care să ne permită înțelegerea artei respective din principiul lor interior. Dacă, de pildă, considerăm cultura modernă occidentală, sîntem izbiți de un fenomen care răstoarnă oarecum situația existentă în culturile omogene. Pe cîtă vreme, în trecut, „școlile" și „stilurile" artistice erau expresiile unor atitudini în fața lumii, variabile în decursul timpului, dar stabile pe o porțiune restrînsă a lui, astăzi asistăm la un amestec de „școli" și de „stiluri" care ne dă impresia că toate temperamentele active cîndva în istoria universală ar voi să-și realizeze deodată expresia lor. Luptele literare și artistice, încordarea dintre bătrîni și tineri, excentricitățile de tot felul și manifestele care vin să le legitimeze, totul documentează impresia că vremea și-a pierdut cu adevărat temelia. Pentru a o regăsi, spiritele care resimt ca o durere anarhia prezentă apelează sau la trecut sau la popor, adică la tot ceea ce poate opune mobilității de astăzi o realitate consistentă încercată de ani. Sînt, în sfîrșit, unii care lucrează la statornicirea unei concepțiuni filozofico-religioase, în acord cu noile condiții de viață ale omenirii, spunîndu-și că astfel adusă la cunoștință de sine, civilizația noastră va înceta să rătăcească și că se va dezvolta pe o direcție unitară. Cine nu vede însă că nu pe calea unei adaptări raționale omenirea va căpăta o nouă situație precisă în fața universului? Filozofii nu pot în această materie decît să definească criza. Ei pot, cel mult, să propage în lume iubirea spiritualității și curajul vieții sincere și eroice.

Bănuiesc că spectacolul culturii moderne a avut o deosebită influență asupra esteticii. Din considerarea contrastelor artistice care se agită înlăuntrul civilizației noastre, estetica va fi scos învățătura că fiecare formă artistică trebuie pusă în legătură cu un alt tip omenesc. Filozofia culturii ne arătase, mai înainte, că arta exprimă în valori specifice o anumită atitudine a omului în fața lumii, generală și unică într-o cultură omogenă. Cînd cultura încetează de a mai fi omogenă, arta nu dispare, pentru că ea continuă să se alimenteze, înrădăcinîndu-se în adîncimile sufletului individual și tălmăcind astfel felul particular al unui individ.

Particularitățile indivizilor în legătura lor fundamentală cu lumea nu pot fi însă de un număr nesfîrșit. Acest număr trebuie în chip firesc să fie limitat, pentru că e greu de a crede că diferențierea individuală poate fi mai amănunțită și mai bogată decît diferențierea pe care a cunoscut-o întreaga omenire în cursul istoriei sale. Dar diferențierea omenirii de-a lungul vieții sale, tipurile omenești pe care ni le aduce la cunoștință istoria universală sînt mărginite, chiar numai din motivul că viața istorică se întinde pe un număr restrîns de secole și deci nu putea realiza decît un număr limitat de posibilități. Individualitățile omenești sînt produsul acestei vieți istorice, ele își datoresc conținutul și chiar conformația lor muncii seculare de cultură a omenirii, din care se alimentează prin instrucție, prin hazardul misterioaselor încrucișări de sînge și prin hazardul influențelor de tot felul. Așa încercăm să ne lămurim de ce omenirea nu pare a se specializa în sufletul individual cu mai multă bogăție decît o făcuse mai înainte în culturile ei istorice.

Dar mai este un motiv pentru care socotim că tipurile de individualitate nu pot fi decît de un număr restrîns. Am spus că esența individualității coincide cu calitatea specială a felului în care omul percepe lumea. Aceste feluri nu pot fi nici ele de un număr infinit, pentru că ele pun în joc numărul limitat al intereselor sau instinctelor noastre. În fața universului, omul poate simți conservarea sa amenințată sau asigurată, voința sa de a stăpîni și de a fi fericit poate fi contrazisă sau încurajată ș.a.m.d. Este probabil că în jurul celor doi poli ai sensibilității morale — suferința și fericirea — se depun rezultatele confruntării omului cu lumea, și această împrejurare ne-a îngăduit să înscriem în fruntea amintitei noastre lucrări cuvintele *Dualismul artei*.

În momentul în care estetica încearcă să înțeleagă operele și reacțiunile în fața artei prin particularitățile individualității tipice, un rezultat de însemnătate se produce. În acest moment, estetica nu va mai afirma, cu exclusivitate, o singură valoare și, la adăpostul dogmaticei sale siguranțe, nu va mai încerca să ridice un sistem firesc unilateral. Îndată ce se va înțelege că motivele creației și satisfacției estetice rezidă în adîncimile tipice ale individualității, va intra și în estetică acel spirit de relativitate care este de natura științei moderne. Fiecare cercetător își va pune întrebarea dacă ceea ce rezultă pentru el din experiența artistică reprezintă întregul adevăr sau numai un aspect parțial al lui și, pentru că răspunsul întrebării ce-și va pune îi va arăta că, în adevăr, se găsește în prizonieratul propriei sale subiectivități, el va chema la sfat experiența altora și la colaborare rezultatele particulare ale altor cercetători. Așa va înainta și estetica la acel grad de obiectivitate pe care simpla reflecțiune a esteticianului asupra reacțiunilor produse în conștiința sa nu i-o poate da. În acest chip, estetica va intra pe calea acelei specializări care stă în firea cercetărilor moderne. Un spirit nou se va adăposti în știința noastră.

La toate acestea, se poate observa că, pe o asemenea cale, unitatea domeniului estetic este compromisă și că, nemulțumiți de exclusivismul unei estetici absolutiste, noi am dori mai multe estetici inconciliabile. Împotriva acestei întîmpinări, observăm, la rîndu-ne, că, socotind că fiecare ideal artistic se înrădăcinează într-o particularitate individual-tipică, noi nu tăgăduim prin aceasta că omul creează artistic și se bucură de artă în virtutea unei nevoi sufletești unice. Nu tăgăduim nici că, deși stilurile artistice sînt atît de deosebite, ele întrebuințează un limbaj unitar de forme. Ceea ce variază, de la o cultură la alta și de la un individ la altul, nu este nevoia ideală care face din om artist, nu sînt nici elementele cu care el se ajută în manifestarea acestei nevoi, ci numai semnificarea specială a operei, stilul, idealitatea ei. Din această împrejurare se reliefează trebuința (cum, în parte, s-a și făcut în timpul din urmă) de a distinge între o estetică generală și o teorie a artelor (ceva asemănător cu ceea ce germanii numesc

„*Kunstwissenschaft*"). Estetica generală va trata deci despre ceea ce este comun operelor și predispoziției creatoare, pe cînd teoria artelor, despre ceea ce le este particular și caracteristic. Se înțelege atunci că o comprehensiune completă a operei, o epuizare a întregii ei semnificații, nu se poate produce decît prin aducerea ei sub punctul de vedere al principiilor stabilite de teoria artelor.

1925

DISPARIȚIA ARTEI

S-a produs și această ciudată părere că zilele artei, în civilizația noastră, sînt numărate și că despre destinul ei viitor nu se poate spune altceva decît că este sortită unei apropiate pieiri. Chiar vestitorul sumbru al apusului culturii occidentale, germanul Oswald Spengler, sfătuind pe tinerii din generația noastră să nu-și mai piardă timpul cu poezia lirică sau cu teoria cunoașterii, ci să se ocupe mai bine cu industrie, comerț, navigație și colonii, își motivează îndemnul cu părerea că de aci înainte orice faptă de seamă a spiritului este interzisă civilizației noastre. Cum însă această luptă cu spiritul teoretic Spengler o desfășură într-o cuprinzătoare carte de teorii, s-a produs împrejurarea pentru care un intelectualist poate să aibă și zădărnicia să se felicite, că, departe de a abate pe cineva de la teorii, atacul lui Spengler a sporit numărul lor. Dacă totuși se găsesc destui oameni în epoca noastră (ba chiar atît de mulți încît a dori înmulțirea lor înseamnă a înfrunta primejdia excesului) pentru care lucrul de căpetenie al vieții este acțiunea și voluptatea, aceștia nu vor căuta în cartea lui Spengler un îndemn care le-ar fi lipsit mai înainte, ci vor căpăta numai o luxoasă conștiință de sine și vor avea poate ocazia să observe că uneori inteligența nu face decît să dubleze sensul imanent al vieții.

Revenind la cazul special al artei, vom spune că prevestiri ca acelea despre dispariția ei nu sînt deloc lucruri noi pentru cine cunoaște dezvoltarea ideilor privitoare la artă și frumos în ultimul secol. Despre decadența artei s-a vorbit de îndată

ce, odată cu apariţia romantismului, arta începuse să devie altceva decît fusese mai înainte. Au fost şi romantici care socoteau că reforma în numele căreia vorbeau, cu un simţ al solidarităţii de epocă pentru care alt exemplu mai caracteristic nu avem, că această reformă însemnează tocmai o renaştere a artei ; ba au fost unii pentru care arta cea nouă părea să-şi fi lărgit limitele în aşa fel, încît tot universul spiritual se lăsa adăpostit înlăuntru-i, ca într-un receptacol cuprinzător. În această vreme s-a reluat problema dificilă a relaţiilor în care arta stă cu religia şi cu filozofia ; dacă, anume, arta prilejuieşte numai o cunoştinţă şovăielnică a adevărului, pe care limpede îl lămureşte abia filozofia, sau dacă dimpotrivă, arta întrupează o cunoştinţă cu mult mai perfectă decît aceea la care filozofia a putut vreodată ajunge şi care coincide cu conţinutul transcendent al religiei. În această vreme se produseră afirmaţii din acelea pe care cu greutate un modern le-ar mai iscăli astăzi sau, dacă ar face-o, ar dovedi că stă în afară de cultura timpului şi că este sau un îndărătnic sau propriu-zis un incult, superbele şi demodatele afirmaţii că „universul este o operă de artă", că „arta este întruparea divinităţii" şi că estetica este „psihologia artistului divin". Heralzii vestitori că sfîrşitul artei este apropiat se ridicară, între acestea, chiar dintre gînditorii pentru care arta era o valoare completă, capabilă să îndestuleze spiritul. Pentru că arta cea nouă devenise şi religie şi filozofie, ea înceta să mai fie ceva pe seama sa ; lărgindu-şi graniţele, ea îşi pierdea, de fapt, individualitatea ; capabilă să cuprindă totul, se îneca în acest tot... Acestea erau cel puţin motivele prevestirii unui Hegel. În sforţarea neobosită a spiritului absolut de a se cuprinde pe sine, filozoful german arăta că romantismul dusese lucrurile atît de departe, încît formele sensibile, care îi stau artei la dispoziţie, nu mai pot cuprinde acest infinit conţinut ; ele se sparg şi se împrăştie sub puterea presiunii interioare, lăsînd spiritului absolut năzuinţa de a se cunoaşte în forma purei spiritualităţi. Filozofia urma deci să ocupe locul pe care arta îl deţinuse, nu fără cinste, dar cu mijloace insuficiente.

Dar despre perspectiva dispariţiei artei s-au mai dat şi alte motive, şi uneori motive opuse acelora pe care tocmai le-am remarcat. Romantismul, care pe culmea dezvoltării sale simţea că moare artisticeşte din prea-plinătate, căpătă, de îndată ce creditul său fu cu mult scoborît în lume, simţirea

că, fără îndoială, se va prăpădi. Simţind mai întîi că se îneacă în propria-i totalitate, veni în curînd vremea ca ultimii reprezentanţi ai acestei arte romantice să regrete timpurile unei străluciri trecute. A fost anume o epocă în care romantismul încă nu dispăruse, în care naturalismul se născuse, şi în această perioadă de timp, care amesteca spiritul religios al începutului de veac cu spiritul laic al prezentului, arta trecu printr-o nouă criză zguduitoare. Reprezentant al acestui moment a fost Friedrich Nietzsche. Lui îi datorim observaţia că arta vremii (este vorba de epoca de la 1870—1880) a pierdut legătura cu subconştientul metafizic al vieţii, că un rece intelectualism o străbate ca o otravă nimicitoare şi că, în ruina generală a sentimentului religios, nu-i mai este cu putinţă artei să se înalţe ca o floare proaspătă, hrănită din puterile adîncului. Speranţele lui Nietzsche se îndreptau deci către o renaştere a fanteziei mitice. Drama muzicală a lui Wagner îi păru un moment că realizează aceste speranţe.

Drumurile se deschiseră, de fapt, către alte ţinte, şi Nietzsche mai avea timpul să asiste şi la culminarea naturalismului. Dar noua disciplină, care stăpîni literatura la sfîrşitul veacului trecut, fu aceea care lucră abia cu toată străşnicia la disoluţia conceptului tradiţional al artei. Această lucrare naturaliştii o considerau ca fatală, n-o priveau însă cu melancolie, ci cu sentimentul că sînt organele unui progres binefăcător. Şi pentru naturalişti arta era o etapă premergătoare a unei conştiinţe care se desăvîrşeşte în ştiinţă. Am spus în ştiinţă, iar nu în filozofie, pentru că noua ambiţie de cunoaştere a timpului avea în vedere planul fenomenelor, iar nu categoria suprasensibilului. Pentru că conştiinţa se îndreaptă într-acolo, arta, care este unul dintre instrumentele ei particulare, urmează să se transforme în ştiinţă. Se ştie apoi ce speranţe legau naturaliştii de ştiinţă, pentru îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă ale omenirii şi, prin urmare, ce rol binefăcător îi revine şi artei. Acesta era punctul de vedere al unui Zola.

De ce ar mai năzui arta, literatura modernă să fie altceva decît ştiinţă, cînd gîndirea contemporană nu mai poate funcţiona altfel decît abstract, cînd se pare că darul viziunii interioare, care, în alte timpuri, asocia cu fiecare noţiune un substrat sensibil, este interzis de aici înainte omenirii pentru totdeauna ? Cu prilejul analizei pe care o consacra artei la

greci și în Renaștere, Taine sublima acest proces de treptată sărăcire senzorială a gîndirii noastre și subînțelegea astfel un alt motiv pentru care arta trebuie să dispară.

În sfîrșit, orientarea fundamentală a civilizației noastre a fost și ea învinovățită. Pentru englezul John Ruskin, progresele civilizației noastre materiale conțin în germene și principiul decadenței iminente a artei. O umanitate frumoasă, o lume armonică, trăind în cercul unor pașnice tradițiuni și a unei naturi fermecătoare, erau pentru Ruskin condițiile dezvoltării artei în trecut. Industrialismul modern distruge însă toate aceste fericite conjuncturi. Munca în fabrici, a bărbaților, femeilor și copiilor, aduce în mod vizibil urîțirea rasei. Lupta aprigă pentru acumularea capitalului obosește, mai mult: secătuiește și trivializează sufletele, care pierd astfel orice energie admirativă pentru frumusețile naturii și ale artei. Obiectul industrial înlocuiește pretutindeni frumosul obiect produs de vechile industrii casnice. Drumul-de-fier care străbate cîmpiile, dealurile și munții noștri, urîtele clădiri industriale care se ridică în locurile cele mai grațioase ale firii, toate acestea corup în tot locul armonia nativă a peisajului. Cum mai este posibilă, așadar, arta? Cel puțin dacă suma totală a fericirii în omenire s-ar găsi sporită. Dar nici atît. Fecunditatea banului o numește Ruskin „execrabilă". Aglomerarea capitalurilor particulare și mărirea avuțiilor statului provoacă în mod direct nenorocirea maselor muncitorești. Statul se îmbogățește — să zicem — din monopolul alcoolului, capitalurile se măresc în raport direct cu intensitatea muncii în fabrici, dar o umanitate intoxicată de alcool, secătuită de o muncă zilnică de 12 ore pe zi, lipsită brusc de muncă atunci cînd supraproducția închide porțile fabricilor, este o umanitate degenerată, surmenată fizic și chinuită moralicește de spectrul foamei. Și astfel, pentru că urîțenia lumii moderne stă alături de mizeria ei — ambele efecte decurgînd deopotrivă din aceleași cauze — Ruskin credea că reinstaurarea condițiilor care asigură frumusețea ar atrage și sporirea buneistări generale. Aci stă principiul acelor vaste proiecte de reformă pe care Ruskin credea să le poată realiza chiar în contra tuturor tendințelor timpului.

La toate aceste critici și diagnoze n-au lipsit nici răspunsurile. Unul dintre ele, mai bine cunoscut, este acela al delica-

tului și curajosului J. M. Guyau, care observă în mod general că dacă civilizația modernă, cu supraintelectualizarea ei, poate micșora frumusețea corpurilor, mărește în schimb intensitatea expresiunii, că artistul este avantajat în democrații, că și mașinile pot fi frumoase atunci cînd se apropie de tipurile vii, că știința nu risipește misterul metafizic care alimentează arta, că dimpotrivă ajută să descopere o mulțime de alte lucruri minunate și adînci din natură, că rațiunea nu poate satisface și nevoile pe care numai instinctul creator le îndestulează ș.a.m.d.; toate constatări de bun-simț, care ni se par că nu articulează și ultimul cuvînt.

Mai aproape de miezul lucrurilor[1] pătrundem dacă ne întrebăm: dispariția cărei arte anume o prevestesc toți acești teoreticieni și pesimiști? Pentru că este limpede pentru noi că idealurile artistice stau și ele sub categoria devenirii, că unele din ele se cufundă în noapte, dispar pentru totdeauna sau reapar după ce altele le-au înlocuit, fără ca prin aceasta nevoia artistică să fi fost vreun moment epuizată. Nu cumva deci prevestirea decadenței artei este numai constatarea dispariției efective, definitive sau trecătoare, a unuia din idealurile artistice, activ cîndva în istoria lumii? Dacă lucrurile ar sta astfel, n-ar fi nici o pricină specială de mirare. Cum știința apare totdeauna în urma vieții, pentru a o înțelege și a o sistematiza, se întîmplă că mișcarea ei stă cu un timp în urmă față de mișcarea vieții. În cazul special al esteticii, împotrivirea pe care artiștii au organizat-o mai totdeauna în jurul ei își găsește explicația tocmai în împrejurarea amintită. Esteticienii, la rîndul lor, sau se resemnează să practice o știință a cărei rigoare coincide cu lipsa ei de influență practică, sau se hotărăsc să militeze și se învestesc atunci cu înseși insignele artei. Un singur mijloc există pentru a salva estetica de exclusivismul care, cu bună dreptate, i-a fost imputat; și acesta constă în atitudinea care pornește de la diversitatea idealurilor artistice. Dar despre aceasta nu ne putem ocupa aici.

Idealul artistic a cărui dispariție efectivă s-a constatat, fără să se poată spune dacă a intrat definitiv în noapte sau dacă îi este rezervată o nouă incarnație, este acela al clasicismului. Acest ideal este „frumusețea". Așa, fie că dispariția

[1] În textul de bază: locurilor (n. ed.).

artei era dedusă din noua predomnire tumultuoasă a conținutului asupra formei, fie din sărăcirea senzorială a gîndirii moderne, sau din suprimarea frumoaselor modele plastice pe care natura și omul le ofereau în trecut artei, în toate cazurile se constata, de fapt, numai că vechiul ideal artistic, alimentat din rafinata senzualitate a ochiului, mișcat de năzuința de a se mărgini în limpezi și bine închegate contururi, scontînd[1] mai mult pe prezentarea directă a imaginii decît pe completarea ei din contribuția fanteziei active, în toate cazurile se constata că vechiul ideal clasic a dispărut. Această constatare o făcea o estetică a cărei normă interioară o constituie idealul clasic ; este o sentință pur teoretică și căreia îi lipsește orice fundament în experiența naivă a omului care astăzi, ca și altădată, continuă să caute în artă acea completare a vieții pe care arta i-a dat-o întotdeauna și pe care nu i-o poate refuza nici de aci înainte.

Am spune chiar că, dacă este adevărat că mecanizarea pune din ce în ce mai mult stăpînire pe omenirea modernă, această mecanizare nu robește și întreaga sa ființă, ci numai acea parte dintr-însa care poate fi robită, pe cînd sufletul vizionar și mistic se desparte cu atît mai multă putere de corpul sclav, se eliberează, capătă avînturi mai eroice. Revenirea sentimentului tragic în arta modernă, care dobîndi o expresie variată cu un Dostoievski, Ibsen, Claudel, Cézanne, Van Gogh etc., poate fi interpretată tocmai ca măsura energiei cu care omul modern, fragmentat și mecanizat, caută să cîștige și în artă punctul de vedere de totalitate al religiei și al filozofiei.

1925

[1] În textul de bază : socotind (n. ed.).

DUALISMUL ARTEI

PREFAȚA

Mișcarea ideilor estetice se încheia la sfîrșitul veacului al XIX-lea, mai înainte ca opoziția care a dominat istoria lor în tot acest secol să se fi putut aplana. Se știe că această opoziție s-a desfășurat între reprezentanții esteticii formei și acei ai esteticii conținutului. Cum mai toată cugetarea secolului al XIX-lea a stat sub influența lui Kant, disciplina noastră nu s-a putut nici ea sustrage acestei înrîuriri mai generale, și conflictul intim care a zbuciumat-o s-a redus uneori la problema celei mai bune interpretări a esteticii filozofului din Königsberg. În celebrul tratat *Critica judecății*, era greu, cu toate acestea, ca vreunul din reprezentanții celor două tabere în luptă să găsească dreptatea numai de partea sa, pentru că și acest tratat suferă de același contrast lăuntric care împarte pe esteticienii secolului al XIX-lea. Kant distinsese, în adevăr, între *artă* și *frumos* și această împrejurare n-a lipsit să-i atragă severitatea acelora care socotesc că adevăratul obiect al cercetărilor estetice trebuie să rămînă frumosul în artă. Frumosul îl înțelegea Kant ca pe o simplă plăsmuire formală avînd principiul organizației sale în sine însăși, în vreme ce, făcînd din artă opera geniului, a facultății creatoare de „idei estetice“, acorda artei ceva pe care frumosul nu-l avea, și anume un conținut. După cum fiecare dintre esteticienii ulteriori dezvolta ideile kantiene cu privire la artă sau la frumos, servea una sau alta dintre cele două tabere în luptă, și astfel

Critica judecăţii întruchipa un izvor care mai degrabă hrănea disensiunea decît o instanţă care s-ar fi pronunţat fără recurs.

Năzuinţa de a părăsi punctul de vedere exclusiv al unei singure tabere şi de a încerca o soluţie care să se ridice deasupra contrastului fireşte că n-a lipsit. Dar deasupra contrastului cineva nu se putea ridica decît încercînd sau să însumeze termenii acestui contrast, sau să arate că problema este rău pusă şi că cercetarea trebuie îndrumată în altă direcţie. Soluţii eclectice s-au produs cîteva în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, dar ele cuprindeau viciul inerent al oricărui eclectism. Înclinarea de a îmbina idei provenind din constelaţii deosebite presupune despre viaţa spiritului o concepţie mecanică. Idei eterogene nu pot fi întrunite, aşa cum am întruni în forma unui scaun bucăţile de lemn care mai înainte alcătuiseră o masă. Cine înţelege că în oricare din elementele unei concepţiuni generale vibrează energia ei întreagă simte că o construcţie eclectică este, de fapt, o juxtapunere în care principiul organic lipseşte şi a cărei putere de viaţă urmează să fie mărginită. Un cercetător poate să folosească rezultatele speciale obţinute de contemporanii sau de înaintaşii săi ; el trebuie să se ferească însă de a transcende realitatea lor, pentru a le grupa dinafară. Organizarea materialului informativ trebuie făcută în puterea unui motiv adînc, care să coincidă cu ceea ce se numeşte individualitatea cercetătorului. Estetica eclectică, după care arta este şi o formă frumoasă şi un conţinut interesant, nu avu, aşadar, decît o foarte mărginită putere de viaţă.

O soluţie mai organică a încercat estetica simpatiei, ale cărei manifestări sistematice datează din aceeaşi vreme. Pentru estetica simpatiei, arta este o formă care generează un conţinut. Punîndu-se în acord simpatetic cu plăsmuirile de contururi, culori, sunete şi imagini pe care arta le foloseşte, în sufletul nostru se trezeşte un conţinut pe care formele artei nu-l cuprindeau mai înainte ca procesul simpatiei să-l fi proiectat în ele. Deşi estetica simpatiei s-a afirmat ca un curent autonom mai tîrziu, urmele ei le găsim încă din vremea romantismului şi a apărut uneori şi la reprezentanţii esteticii conţinutului.[1] Noii teoreticieni ai curentului aflau un

[1] Cp. P. Stern, *Einfühlung und Assoziation in der neueren Aesthetik*, 1898.

sprijin şi o tradiţie mai mult în aceştia decît în formalişti. Estetica simpatiei apăru din ce în ce mai mult ca o formă deghizată a esteticii conţinutului. În adevăr, estetica simpatiei, încercînd să elimine conţinutul ca ceva ţinînd de obiectivitatea operei de artă, îl reintroducea, de fapt, în subiectivitatea contemplatorului care se bucură de ea. Într-acestea apărură cercetători care afirmau, chiar şi din noul punct de vedere psihologic, că arta este numai reprezentare a particularului, izolat din complexul tulbure al realităţii şi din fluxul tumultuos al conştiinţei. Pe cîtă vreme pentru esteticienii simpatiei arta este un adînc, pentru tabăra opusă ea este numai o suprafaţă plină de strălucire şi caracter.

Această recrudescenţă a opoziţiei dintre interesul pentru conţinut sau pentru formă în artă a trebuit în chip firesc să conducă inteligenţele la întrebarea dacă nu cumva ambele soiuri de interese au legitimitatea lor. Punîndu-şi această problemă, noii cercetători ocupau o poziţie pe care o deţinuse mai înainte Schiller, cînd distinsese între poezia naivă şi sentimentală ca între singurele două specii posibile ale poeziei. Hegel urmărise mai apoi diversitatea idealurilor artistice în istoria lumii. Tradiţia cercetării diferenţiale în artă nu lipsea. Contribuţii mai recente veneau chiar s-o sprijine dintr-o mulţime de direcţii. Aşa arătase Nietzsche că o artă adevărată nu poate lua fiinţă decît într-o cultură viabilă şi că o asemenea cultură este aceea care ocupă un punct de vedere original în faţa universului. O artă adevărată este deci aceea care păstrează o legătură oarecare cu individualitatea unei culturi ; ceea ce sugera neapărat concluziunea că între produsele artistice aparţinînd diferitelor culturi trebuie să existe aceeaşi discontinuitate ca între individualităţile omeneşti. Aceeaşi idee începea să cîştige teren şi în cercuri savante, şi cu un Alois Riegl să găsească chiar o formulare limpede. O nouă ordine de preocupări psihologice, orientate mai mult către ceea ce separă individualităţile decît către ceea ce le uneşte, începu să se organizeze prin silinţele unui Dilthey. Şi pe această bază de tradiţie, sub presiunea tuturor acestor influenţe, estetica începu şi ea să urmărească în viaţa artei mai mult diferenţialul decît comunul.

Luînd această cale, estetica avea prilejul să îndulcească mult învinuitul ei caracter dogmatic. Arătînd că idealul frumuseții artistice este supus și el variațiunii, estetica se punea de acord cu ceea ce știam și mai înainte despre mișcarea stilurilor în istorie și cu ceea ce s-a constatat în legătură cu variațiunile de structură ale psihologiei omenești. Frumusețea artistică fiind și ea obiectul unei dorințe, adică o valoare, era firesc ca ea să fie pusă în legătură cu acea parte adîncă a ființei care năzuiește și vrea, după propria sa normă interioară, iar nu după niște motive generale. Pentru că frumosul artistic este o valoare, înțelesul lui nu se poate desăvîrși decît înlăuntrul individualității sau a tipului de individualitate care o socotește dezirabilă.[1]

În lucrarea de față se face pentru întîia oară încercarea de a înfățișa laolaltă silințele cercetătorilor mai noi care au căutat să stabilească diferențele tipice care divizează domeniul artei. În cele mai multe cazuri avem de-a face cu o schemă duală, uneori cu subîmpărțiri, în puține cazuri cu o schemă tripartită. Schema duală domină, și de aceea lucrarea de față poartă ca titlu principal cuvintele *Dualismul artei.* Față de materialul pe care-l avem dinainte, am adoptat principiul unei critici imanente. Nu ne-am preocupat atît de adevărul spuselor, cît de unitatea lor, de întemeierea lor sistematică și de consecvența lor logică. Contribuția specială a fiecărui cercetător am pus-o apoi în legătură cu generala muncă filozofică a timpului. O atenție deosebită am acordat punctului de vedere metodologic care guvernează cercetările fiecărui autor despre care a trebuit să referăm. Se poate urmări astfel o treptată înaintare de la punctul de vedere metafizic la metoda criticistă. Ultimul capitol rezumă și însumează rezultatele obținute de-a lungul întregii lucrări.

Dualismul artei este o problemă germană. Autorii cercetați aici sînt germani. Contribuțiile lor alcătuiesc aspectul cel mai nou pe care estetica l-a luat în Germania. Persoanele care ar dori să se informeze despre starea esteticii germane contemporane pot folosi deci scrierea de față și ca o lucrare introductivă. Utilitatea ei o vor resimți mai viu aceia care au putut constata că nici chiar în cele mai renumite opere de introducere în estetica nouă, ca, de pildă, aceea a lui Meumann, nu se găsește decît o vagă și parțială indicație în legătură cu preocupările care aici au constituit obiectul unei analize mai susținute.

[1] Cp. articolul meu *Spiritul nou în estetică*, *Viața românească*, sept. 1925; retipărit în volumul *Fragmente moderne*, Ed. Cultura Națională.

I. FINALISM ŞI SIMŢ ISTORIC ÎN ESTETICA

SCHILLER ŞI POLEMICA DINTRE ANTICI ŞI MODERNI

Într-o lucrare anterioară[1] am supus unui examen minuţios ideile cuprinse în renumitul tratat al lui Friedrich Schiller: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*. Cititorul care ar dori să afle în ce mediu de idei s-a produs distincţia schilleriană dintre „naiv" şi „sentimental", ce vederi noi a adus Schiller în dezbaterea generală pe atunci, ce probleme a lăsat viitorului — şi să cunoască astfel primul capitol al dualismului estetic — trebuie să se refere la această lucrare. Aici nu putem decît să rezumăm.

Deosebirea dintre „naiv" şi „sentimental" este una din formele pe care o luă discuţia asupra inspiraţiei antice şi moderne, generală în Europa de cînd francezii de la sfîrşitul veacului al XVII-lea au adus-o la ordinea zilei. Socotind poezia ca un produs al inteligenţei, infinit perfectibil, toţi scriitorii cu idei carteziene din această vreme a clasicismului înfăţişau modernismul ca necesar superior anticului, pe cînd apărătorii poeziei antice recunoşteau în aceasta modelul prim şi definitiv, pe care modernii nu au decît să-l imite. *„La querelle des anciens et des modernes"* fu astfel, vreme de aproape o sută de ani, o polemică cu privire la rangul şi întîietatea antichităţii şi modernismului. Ajunsă în Germania, discuţia păru că se decide în favoarea anticilor. Punctul de

[1] *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, Buc., 1924.

vedere şi metoda însă se schimbară. Superioritatea anticilor nu mai era întemeiată în întîietatea lor în timp, după cum nu mai putea fi compromisă din aceeaşi pricină. Viziunea omului se schimbase radical. Omul intelectual al cartezianismului făcuse loc personalităţii armonioase a neoumanismului german. Arta nu mai putea fi măsurată, aşadar, cu gradul de perfecţiune intelectuală în sens civilizatoriu pe care îl manifestă, ci după integritatea armonioasă a sufletului pe care îl exprimă. Şi astfel poezia antică, străbătută de acea seninătate pe care o observase Winckelmann în legătură cu capodoperele plasticii, manifestînd o adîncă împăcare a omului cu natura, realizîndu-se în conturuгi evidente şi bine închise, ca şi cum tot conţinutul lumii s-ar fi găsit cuprins acolo şi sufletul n-ar mai fi avut nimic de căutat în afară de ele, poezia poporului uman care trăi mai aproape de zorii omenirii căpătă preferinţa tuturor acestor scriitori neoumanişti. Definiţia kantiană a artei ca o „finalitate fără scop" se potrivea şi ea mai bine poeziei antice decît aceleia izbucnite din sufletul problematic al modernilor, care evadează veşnic din graniţele închise ale realităţii pentru a căuta în „ideal" complementul realităţii acesteia, resimţită ca imperfectă.

Schiller nu schimbă nimic în caracteristica acestor două specii de poezie, ba este chiar unul dintre cei dintîi care contribuie s-o stabilească. Dar valorificînd pentru întîia oară înţelegerea istorică a artei ca fenomen crescut din etosul profund al unei culturi, simţind eterogeneitatea incomparabilă a diferitelor culturi umane, cere ca fiecare specie poetică să fie înţeleasă „în sine".

Principiul lui Schiller este, aşadar, acela care era destinat unei lungi conservări. Ciudat este că Schiller nu se opreşte la această lucrare, ci trece la opera de normalizare a celor două specii poetice înarmat cu criteriile unui model superior, care, după ideea sa, întrunea avantajele „naivului" cu cele ale „sentimentalului". Studiul nostru, citat mai sus, arată că exerciţiul acestei normalizări se face cu sacrificiul complet al naivului şi că idealul superior pe care şi-l propune Schiller rămîne, de fapt, acela al unui sentimental. Recunoscînd individualitatea valorilor artistic-culturale, Schiller devine incon-

secvent cu sine cînd este vorba să le prețuiască și ne dă astfel un interesant document pentru vederea că norma este adeseori numai generalizarea și obiectivarea trăirii unei valori. [1]

ROMANTICII ȘI SIMȚUL ISTORIC

Trebuia să treacă încă o generație pînă cînd conștiințele să se deprindă a disocia între valoare și valorizare. Acest enorm efort abstractiv nu era posibil cîtă vreme mai rămînea o urmă din progresivismul veacului al XVIII-lea. În Schiller trăiește destul de puternic încă spiritul antiistoric al „luminilor". Înclinarea de a judeca istoria prin criteriile situației prezente a omenirii și de a preconiza un viitor modelat după idealurile aceluiași prezent denunță o înțelegere a vieții umanității ca o dezvoltare finalistă în linie dreaptă. Cultura este atunci, după cum se exprimă odată cartezianul Fontenelle, o acumulare a rezultatelor cîștigate de șirul generațiilor. Morala este o cucerire treptată. Arta trebuie să fie și ea un bun perfectibil. Și, de fapt, Schiller crede în toate acestea, ca o dovadă în ce măsură optimismul progresist al veacului al XVIII-lea trăia încă în el.

Kant compara odată importanța descoperirii sale cu aceea a lui Copernic, care, descentralizînd situația pămîntului în univers, o respingea pe linia unei orbite. Tot atît de important este și rezultatul filozofic-istoric, potrivit căruia normele de prețuire ale culturilor trecute se mută din prezentul omenirii în inima fiecărei epoci separate. Numai că rezultatul acesta nu se datorește operei unui singur om, ci colaborării mai multor generații. Din acel moment valoarea se disociază de ceea ce am numit valorizare. Valoarea culturală, fie ea etică, religioasă sau artistică, nu mai este resimțită prin eul meu, ci totdeauna dintr-o individualitate străină. Organul cel mai important în investigațiile trecutului devine simpatia istorică. Prețuirea valorilor culturale încetează de a mai fi o operă intelectuală de comparație cu un ideal transcendent realității respective. Ea devine continuarea firească a actului de retrăire a valorii pe cale simpatetică, în sensul de a urmări

[1] Cp. R. Müller-Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. II, p. 259 și urm.

în răsunetul personal energia, unitatea și consecvența acelei valori. Pentru fiecare epocă trecută se puse întrebarea dacă ea realizează sau nu un tip. Idealul transcendent fu astfel înlocuit prin stilul imanent.

Cel dintîi care a încercat să aplice în tipologia estetică această metodă fu tînărul K. W. F. Solger. Între timp, generația romantică găsise noțiunea simpatiei, cu toate formele culturii și vieții ca ideal al omului nou. Se găsise chiar termenul special pentru genul de simpatie cerut aici (*Einfühlung*) și în afirmația unui Hardenberg-Novalis: „Eu egal cu non-eu este propoziția supremă a artei și a tuturor științelor", baza principală pe care se dezvoltă simpatia. Căci acest „eu" al lui Hardenberg nu are o formă rigidă, ci închide în sine o virtualitate nesfîrșită de forme, are o sensibilitate adecvată pentru fiecare din ele. Omul nou de cultură concepe astfel ambiția de a se putea compara cu un instrument muzical capabil să răspundă cu o nesfîrșită putere de vibrație, delicatețe și precizie, tuturor sunetelor dinafară, de a sta, cum spunea în aceeași epocă romanticul francez V. Hugo, „în mijlocul lucrurilor ca un ecou sonor". „Un om cu adevărat liber și cultivat, scrie printre cei dintîi Fr. Schlegel, ar trebui să se poată acorda după voie, filozofic sau filologic, critic sau poetic, istoric sau retoric, *antic* sau *modern*, întocmai cum se acordează un instrument la orice vreme și în orice grad." [1]

Solger se aplică astfel să reactualizeze valoarea antică sau modernă fără indicația vreunei prețuiri personale. Cum ajunge el să construiască aceste două valori alcătuiește un procedeu complicat, a cărui descriere ne-ar abate de la ținta noastră. E destul să spunem aici că pentru Solger „frumosul" este prezența ideii infinite într-un obiect finit. Fantezia artistică este aceea care intensifică această infinită semnificație a realului. Ideea, la rîndul ei, este identificată de Solger cu Dumnezeu. În diferitele modalități ale manifestării dumnezeirii în lucruri stă și temeiul deosebirii dintre „antic" și „modern". În primul caz, avem de-a face cu „frumosul necesității"; în cazul al doilea, cu „frumosul libertății". Căci în primul caz esența divină se întrupează perfect în aparență,

[1] *Lyzeumsfragmente* (1797), no. 55, in J. Minor, *Schlegels Prosaische Jugendschriften*, II, Wien, 1882.

într-o formă absolut finită și determinată („*das Grenzenlose ist in die strengste Grenze gleichsam gebannt*“), pe cînd în celălalt caz ea se întrupează cu libertate în toate amănuntele imprecise și întîmplătoare ale realului. („*Die Schönheit der Freiheit wird darin bestehen, dass in dem Einzelnen und Besonderen der göttliche Wille sich selbst offenbarend, das Zufällige und Mannigfaltige der sinnlichen Welt nicht bloss unterjoche, sondern sogar zum Ausdruck des Geistes und Freiheit mache.*“) Indiferent de ce am gîndi astăzi despre o asemenea construcție, ea se dovedi la vremea ei ca un bun mijloc pentru a capta fenomenele. O mulțime din caracterele observate în legătură cu *anticul* și cu *modernul* dobîndiră chiar un fel de explicație. Așa, de pildă, seninătatea de atîtea ori remarcată a artei clasice o explică Solger prin împrejurarea că aparențele saturate de forța și de activitatea ideii nu mai îngăduie nici o aspirație către o realitate superioară, care ar mai exista în afară de ele ; pe cînd nostalgia, care caracterizează întreaga artă romantică, se explică prin acea întrupare întîmplătoare a dumnezeirii în lucruri, care lasă acestora liberă aspirație către absoluta lor determinare.[1]

Ceea ce rămîne nelămurit la Solger este legătura dintre religie și artă ; nelămurire care îi permite să vorbească indiferent de una sau de alta. Al doilea lucru rămas neexplicat de Solger este temeiul deosebitei întrupări a ideii în lucruri. Și acestea sînt și temele care i se pun lui Hegel, ale cărui idei estetice sînt, dealtfel, mult influențate de Solger. Hegel trebuia să fie și acela care urma să dea baza filozofică pentru realitatea tipic-istorică a artei. Dar lucrînd la ridicarea unui mare sistem, el nu putu să se lipsească de elementele pe care i le aducea tradiția, și astfel, finalismul secolului al XVIII-lea, înlăturat o clipă de Solger, apare din nou.

DIALECTICA HEGELIANĂ ȘI ARTA

Despre locul pe care îl dă Hegel artei în fenomenologia spiritului s-a vorbit mult. Lucrurile nu pot fi înfățișate mai bine decît spunînd că pentru Hegel arta este un caz special

[1] Solger, *Erwin, Vier Gespräche über das Schöne u. die Kunst* (1815), ed. Berlin, 1907, p. 154, 155, 225.

și aplicativ al felului în care, în mișcarea sa dialectică, ideea (sau spiritul absolut) ia cunoștință de sine. Tot procesul istoriei rezultă din sforțarea către această autocunoaștere a ideii. Artă, filozofie, religie sînt organele care operează întru acest scop. În ce moment apare însă arta și ce servicii speciale aduce ea la înaintarea acestui proces sînt lucruri care rămîn întunecate. Ni se spune însă în ce moment arta încetează de a mai aduce servicii pentru cunoașterea de sine a ideii și prevestirea dispariției artei în mijlocul civilizației noastre, căreia îi revine gloria de a înălța la lumina conștiinței conținutul ideal al lumii, profeția aceasta venită din gura celui mai mare estetician pe care l-a avut veacul trecut alcătuiește o împrejurare tot atît de ciudată ca și izgonirea artei din cetatea ideală a lui Platon, unul din cei mai mari filozofi și artiști ai antichității. De pe acum se poate întrezări, astfel, cum prețuirea valorilor trecute ale artei se va face din punctul de vedere al unei concepțiuni actuale, al acelui orgolios idealism obiectiv, în care Hegel vedea oarecum cununa creațiunii și în numele căruia se putea simți, așadar, îndreptățit să judece și epocile trecute. S-ar putea spune mai bine că, privită în detaliul ei descriptiv, estetica lui Hegel dovedește o mare finețe în comprehensiunea caracterului tipic al culturilor și artei trecute, pe cînd, considerată în întregul ei sistematic, ea manifestă mai degrabă o predispoziție antiistorică. Același conflict, prin urmare, ca și la Schiller, în această operă în care simțul istoric se caută încă și nu ajunge să se regăsească deplin.

Dar nu numai pozițiunea finalistă pe care o ocupă Hegel față de procesul universal îl conducea către acea prețuire personală a artei, care am văzut că se opune simțului istoric, dar și împrejurarea că el dispune de o definiție a artei scoasă din examinarea unei singure epoci artistice și întrebuințată apoi la valorificarea tuturor celorlalte. Această definiție este aceea a artei antice, pe care și un Fr. Schlegel o înălța altădată la rangul unei norme absolute. Textul hegelian este în această privință limpede : „Întrucît arta, spune el, are misiunea de a înfățișa ideea în formă sensibilă și pentru intuiția imediată și nicidecum în forma gîndirii și a spiritualității pure și întrucît, pe de altă parte, ea își trage valoarea și demnitatea din corespondența și unitatea dintre idee și forma ei,

înălţimea şi excelenţa artei, potrivit conceptului ei, se măsoară cu gradul de intimitate şi unire în care idee şi formă par topite laolaltă".[1] Dar aceasta se întîmplă cu plinătate numai în arta clasică, a cărei valoare coincide, prin urmare, cu excelenţa esenţială a artei în genere. Arta clasică este numai o etapă. Anterioară în timp şi inferioară în demnitate este arta simbolică a orientalilor, cu plăsmuirile ei enigmatice, unde ideea, care încă se caută fără să se afle, nu poate nici să se întrupeze deplin în forme sensibile. Ulterioară în timp, dar rămînînd tot sub valoarea estetică a clasicismului, în arta romantică a modernilor ideea a ajuns să ia cunoştinţă de sine, dar infinitul ei nu se mai lasă cuprins de nici o formă sensibilă. Întrupare deplină şi deci artă desăvîrşită nu există, după opinia lui Hegel, decît în clasicism; ea este imposibilă în arta simbolică şi în romantism, o dată din insuficienţa şi altă dată din excesivitatea ideii. La acest punct intervine şi amintita supresiune a artei, ca una ce nu mai poate alcătui organul de manifestare al ideii, înaintată, în mişcarea ei, pînă la această fază; alte forme ale culturii, religia, filozofia, sînt menite să îi ia locul.

În aceste puţine trăsături este schiţată o dezvoltare care, începînd în Franţa veacului al XVII-lea, se termină cu Hegel. În considerarea unui asemenea proces, spiritul se poate îndrepta fie către asemănări, fie către deosebiri. Vechea dezbatere dintre partizanii anticilor şi partizanii modernilor poate părea odată că se continuă cu destulă unitate pînă la filozoful nostru. Problema poate părea că a rămas aceeaşi. Anticii şi modernii sînt încă puşi alături, ca şi cum omenirea ar alcătui un întreg omogen. Gustul pentru clasicism continuă să predomine chiar cînd idealurile morale ţintesc mai departe. Pentru ochiul îndreptat dimpotrivă, către deosebiri, o adevărată catastrofă poate părea că a întrerupt acest proces. Descoperirea „copernicană" a individualităţii epocilor istorice poate fi apreciată ca un element cu nimic comparabil. În realitate, un factor nou a intervenit, dar consecinţele sale devin mature numai cîteva decenii mai tîrziu.

[1] *Vorlesungen über die Aesthetik*, 2. Aufl., vol. I, p. 92.

II. FRIEDRICH NIETZSCHE ŞI DUALISMUL ARTEI

CRITICA CULTURII MODERNE

Filozofia culturii în veacul al XIX-lea este străbătută în asemenea măsură de înţelegerea progresistă a istoriei, încît alături de curentul nou, care îşi are obîrşiile în romantism şi care prezintă viaţa omenirii ca realizîndu-se în serii independente, vechiul curent progresist continuă, parcă într-o albie subpămînteană şi pînă aproape de zilele noastre, ideile preferate ale veacului al XVIII-lea. Friedrich Nietzsche este acela care rupe hotărît cu finalismul veacului anterior şi care, cu o intuiţie genială, găseşte, chiar de la primele sale opere, elementele noii filozofii a culturii. Continuînd tendinţa romantică şi perfecţionînd-o, Nietzsche introduse în speculaţia modernă cîteva rezultate de care ea nu se mai poate lipsi. Distincţia schilleriană dintre „naiv" şi „sentimental", aprofundata în sensul filozofiei culturii a lui Nietzsche, pune bazele problemei dualismului estetic pe care avem să o cercetăm aci.

Ceea ce deosebeşte pe Nietzsche de romantici este idealul de cultură pe care şi-l propune. Pretenţiunea romanticului de a se identifica cu toate formele de sensibilitate şi inteligenţă, luînd în vremea noastră aspectul unei nesăţioase curiozităţi istorice, îşi atrage judecata cea mai severă a lui Nietzsche. Această uşurinţă de a trece în forme deosebite de cultură îi apăru lui Nietzsche drept lipsa unei forme proprii; acest polimorfism virtual, scuza unui amorfism real. Şi, de fapt, ceea ce impută Nietzsche culturii moderne este lipsa unui stil personal decurgînd din lipsa unui contact adînc cu fundamentul metafizic al lucrurilor. „Cultura, scrie Nietzsche, este

înainte de toate unitatea stilului artistic în toate manifestările de viaţă ale unui popor. A şti multe lucruri şi a fi învăţat mult nu e nici un mijloc necesar de cultură şi nici o dovadă a acestei culturi." Acesta este mai degrabă semnul barbariei, care poate fi astfel caracterizat drept „un amestec haotic al tuturor stilurilor" şi pe care, în viaţa germanului actual, care îşi atrage în special severitatea lui Nietzsche, o confirmă „fiecare privire aruncată asupra vestmintelor, interiorului, casei sale, fiecare plimbare de-a lungul străzilor oraşului în care locuieşte, fiecare vizită în magazinele sale de artă şi modă". Acest german ar trebui, cu toate acestea, să-şi dea seama de „originea tuturor moravurilor şi mişcărilor sale, să aibă conştiinţa supraîncărcărilor şi juxtapunerilor groteşti a tuturor stilurilor închipuibile în stabilimentele noastre de artă".[1] Dacă înţelegerea istorică a vieţii poate conduce către formularea unui ideal de cultură, acesta nu poate consta în polimorfismul romantic, ci în găsirea şi adîncirea unui stil propriu de viaţă.

Este însă cu putinţă aceasta în faza actuală a civilizaţiei noastre? Omul modern, faţă de care neoumanismul german însemna prima reacţiune, este încă, în cea mai mare parte, fiinţa socratică, exclusiv intelectuală, care a rupt legăturile cu subconştientul metafizic al vieţii. Pentru el realitatea şi-a pierdut orice semnificaţie mai adîncă. Laicizarea omului modern a făcut imposibil orice stil, pentru că acesta nu este decît forma conştientă simbolică pe care o iau relaţiunile noastre inefabile cu misterul existenţei. Şi aceasta se întîmplă ori de cîte ori „un popor începe a se concepe pe sine însuşi în mod istoric şi să răstoarne în juru-i meterezele mistice". În acest moment se constată „o laicizare hotărîtă, o ruptură cu metafizica inconştientă a vieţii sale de mai înainte şi cu toate consecinţele etice de care aceasta era legată".[2] De aceea saluta Nietzsche în drama muzicală a lui Wagner semnalul înviorării sentimentului metafizic german şi zorile unei noi culturi adevărate.

NIETZSCHE ŞI ŞCOALA FRANCEZĂ

Punctul de vedere nietzscheean înfrăţi pentru totdeauna estetica cu filozofia culturii. Arta ca expresiune a vieţii culturale era, în vremea lui Nietzsche, o formulă cu trecere şi în alte cercuri. Naturalismul lui Taine preconizase problema producerii operei de artă. Cum apare o operă era o întrebare căreia Taine îi răspundea arătînd procesul de adaptare între artist şi mediul său fizic, uman şi cultural. Înrudirea dintre noua estetică şi transformismul biologic se accentuează la unii din reprezentanţii ulteriori ai şcoalei franceze, ca, de pildă, la un Hennequin sau Baldensperger, unde problema estetică a artei devine problema sociologică a succesului artistic.

Deosebirea dintre francezi şi Nietzsche este considerabilă: ea ne ajută să precizăm mai bine ceea ce este caracteristic acestuia din urmă. Pentru acest interes metodologic o şi cităm aici. Afirmînd influenţa ansamblului cultural asupra operei, francezii presupun o acţiune a întregului asupra părţii. Dependenţa operei de cultura vremii o face Nietzsche să ocolească printr-un al treilea factor, un anumit sentiment metafizic al vieţii, care, lucrînd asupra întregului, lucrează şi asupra fiecărei părţi a lui. Operă şi mediu sînt gîndite de francezi ca existînd într-o relaţie exterioară şi mecanică; pe cînd pentru Nietzsche, ele sînt implicate într-un complex final, activat dinlăuntru.

---

[1] *Unzeitgemässe Betrachtungen,* I Taschenausgabe, p. 7 urm. La această idee rămase Nietzsche întotdeauna. În *Also sprach Zarathustra,* ea revine în capitolul *Vom Lande der Bildung.*

[2] *Die Geburt der Tragödie,* p. 191 urm. Cu toată deosebirea de temperament filozofic dintre Nietzsche şi Hegel, deosebire pe care cel dintîi o valorifică şi în atacuri polemice (vd., de pildă, *Unzeitgemässe Betrachtungen,* I, § 7), în ce priveşte vederea care ne preocupă aici cei doi gînditori coincid. După cum şi Nietzsche va observa mai tîrziu, nici lui Hegel nu-i este străină ideea că în viaţa popoarelor apar anumite epoci de criză, cînd trezirea individualismului şi a corelativului lui, intelectualismul, se însoţeşte firesc cu o slăbire a conştiinţei colective şi cu o ruină generală a moralităţii. Epoci de felul acesta intervin, după Hegel, ori de cîte ori un popor şi-a terminat misiunea sa istorică pentru a face loc altuia. Atunci „indivizii se retrag în sine şi năzuiesc către scopurile lor proprii... aceasta este pierderea unui popor. Astfel ştiinţele şi pierderea, decadenţa unui popor, sînt totdeauna împerechiate." „Îndată ce reflexiunea apăru şi individul, retrăgîndu-se în sine, se despărţi de moravurile generale, pentru a trăi după propria-i determinare, se născu stricăciunea, contradicţia" *(Die Vernunft in der Geschichte, Philosophie der Geschichte,* I. Teil, ed. G. Lasson, p. 48—49).

Între mediu şi operă, francezii presupun un raport de asemănare, fie că socotesc opera ca pe o depozitară a tendinţelor active ale mediului sau ale conţinuturilor lui particulare (Taine), fie că îi recunosc însuşirea de a trezi interesul latent al mediului (Hennequin), fie că valorile specifice ale operei sînt înţelese prin analogie cu cauzele externe, eventual fizice, care au colaborat la producerea operei (ca, de pildă, cînd claritatea viziunii plastice greceşti se explică prin seninul netulburat al cerului care se desfăşura deasupra Heladei). În toate cazurile, opera poate servi ca un document al mediului.

Un raport de asemănare postulează şi Nietzsche între operă şi mediul său. Numai că această asemănare nu şi-o explică el prin schimbul de conţinut dintre operă şi celelalte forme ale culturii, ci prin comuna lor pătrundere de acelaşi spirit. Pentru Nietzsche, opera nu este un document al celorlalte forme de cultură, ci, toate deopotrivă, simbolul aceluiaşi spirit comun. Raporturile pe care arta le întreţine cu acest spirit comun sînt de un ordin creator-sintetic. Între sensibilitatea metafizică şi eflorescenţa sa artistică se desfăşoară un proces de sublimare cu nimic comparabil printre manifestările energiei fizice. Francezii nesocoteau tocmai latura sintetic-creatoare a artei în relaţiunile ei cu mediul, pe care credeau că îl asimilează pur şi simplu sau că îl transformă după indicaţia unor naive analogii.

Pentru francezi, arta şi celelalte forme ale culturii existau într-un singur plan al creaţiunii, guvernat de cauzalitate. Nietzsche era convins de dualismul creaţiunii; era părerea lui, la această vreme, că planul fenomenelor se sprijină pe un fond adînc din care îşi extrage semnificaţia.[1] Universul francezilor se reducea la şirul fenomenelor; universul lui Nietzsche era înzestrat şi cu o dimensiune adîncă.

[1] Toate scrierile nietzscheene din această vreme manifestă aceeaşi idee. Primele *Inactuale*, care dau materia analizei noastre, sînt de la 1873. La 1871—1872 ţine Nietzsche, la Basel, prelegerile *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten*, unde ni se vorbeşte, între altele, despre „ambiguitatea existenţei“ *(Zweideutigkeit des Daseins)*, p. 383. *Die Geburt der Tragödie*, care este de la 1870—1871, dăduse mai înainte, cu ocazia tragediei greceşti, un exemplu instructiv despre îndoita semnificaţie a realului şi despre procesul prin care sentimentul metafizic al vieţii se sublimează în creaţie de artă.

Contribuţia lui Nietzsche era absolut necesară pentru a desăvîrşi adîncirea acelui sentiment istoric ale cărui prime vibraţii s-au produs în conştiinţele romanticilor şi care, la Schiller şi la Hegel, era încă amestecat cu atîtea resturi ale progresivismului anterior.

Această adîncire era firesc să nu fie posibilă cîtă vreme exista concepţia unei omeniri implicată într-un proces de evoluţie unitară. Şi lucrul acesta îl credea atît Schiller, care valorifica cultura şi arta omenească în raport cu înaintarea conştiinţei morale; îl credea şi Hegel, pentru care istoria omenirii se confunda cu desfăşurarea dialectică a spiritului universal. Nietzsche reprezintă, faţă de aceştia, un punct de vedere nou. Sensibilitatea metafizică, pe care el o postula la baza unei culturi cu adevărat viabile, nu poate fi obiectul unei evoluţii supraindividuale, a omenirii în genere, tocmai pentru că ea este strîns legată de faptul individualităţii.

Meritul lui Nietzsche este de a fi conceput culturile ca pe nişte individualităţi, pe cînd Schiller şi Hegel le concepeau ca pe nişte etape ale unui proces supraindividual. Din momentul în care Nietzsche făcu această descoperire, bazele filozofiei sale culturale erau găsite. Căci stă în natura „individualităţii“ de a nu putea fi comparată cu nimic şi de a nu permite să se spună dacă de la una la alta există vreo trecere, vreo înaintare sau vreun regres. Individualităţile nu se lasă coordonate, supraordonate sau subordonate într-un sistem.

Individualitatea stă faţă de restul lumii într-un raport original. Caracteristicile acestui raport nu pot fi nicidecum explicate. Se spune atunci că individualitatea este o dată ireductibilă. Încercările de a explica individualitatea prin condiţiile în care s-a dezvoltat lasă neexplicată întrebarea care n-a lipsit să se pună şi anume, de ce aceste condiţii au lucrat în felul cunoscut asupra individualităţii în chestiune şi nu şi asupra celorlalte individualităţi supuse aceloraşi condiţii? Întrebare care subînţelege afirmaţia că în individualitate există o energie caracteristică şi originală. Printre însuşirile acestei energii stă şi aceea de a lua o cunoştinţă[1] proprie de

[1] În textul de bază: conştiinţă (n. ed.).

relaţiile ei cu restul lumii. Conştiinţa acestor relaţii alcătuieşte tocmai sensibilitatea metafizică pe care Nietzsche o presupunea la temelia culturilor, concepute ca individualităţi, şi a cărei expresie simbolică este arta acelei culturi.

O teorie a culturilor ca individualităţi, Nietzsche n-a elaborat niciodată; dar ea stă în spiritul criticii pe care o adresa, în *Consideraţii inactuale*, culturii timpului nostru.[1] Învinovăţind-o de lipsa unui stil artistic propriu, de lipsa subconştientului metafizic al vieţii, a cărei expresie simbolică este tocmai stilul artistic, Nietzsche îi imputa, de fapt, lipsa individualităţii, lipsa acelei înrădăcinări profunde şi fertile în mijlocul universului. Spiritul criticii nietzscheene trebuia să ducă la o înţelegere a culturilor umane din care vom vedea că şi estetica s-a împărtăşit.

SCHOPENHAUER ŞI NIETZSCHE. STAREA „APOLINICĂ" ŞI „DIONISIACĂ"

„Vom fi cîştigat mult pentru ştiinţa esteticii — scrie Nietzsche — cînd vom fi ajuns nu numai la cunoştinţa logică, dar la imediata siguranţă intuitivă că dezvoltarea artei este legată de duplicitatea apolinicului şi dionisiacului." Deschizînd cu aceste cuvinte lucrarea sa despre *Naşterea tragediei*, Nietzsche afirma utilitatea acelei cercetări diferenţiale în artă pe care a inaugurat-o Schiller şi care de la el va cuceri din ce în ce mai mult interesul esteticienilor. Cele două categorii artistice pe care Nietzsche le leagă de numele celor două zeităţi ale artei la greci, Apollo şi Dionysos, reia, în adevăr, distincţia pe care Schiller a stabilit-o mai întîi între starea de spirit naivă şi sentimentală. Filozofia lui Schopenhauer a venit între timp pentru a da un fundament nou distincţiei schilleriene, şi din combinaţia acestor două influenţe, energia specifică a gîndirii lui Nietzsche a precipitat cercul de idei despre care va trebui să ne ocupăm acum.

[1] Formulări în acest sens vin totuşi sub condeiul lui Nietzsche, ca atunci cînd defineşte cultura „o unitate vie", *etwas lebendig Eines* (Schopenhauer als Erzieher § 4). Cp. Charles Andler, *Le pessimisme esthétique de Nietzsche*, 1921, p. 238.

Panteismul lui Schopenhauer afirmase în voinţa universală realitatea ultimă a lumii, lucrul în sine. Voinţa universală nu devine obiect al cunoaşterii decît în împrejurarea specială a muzicii, care urmează să fie considerată, aşadar, drept „adevărata filozofie"[1]. În celelalte cazuri ale artei, voinţa universală ni se arată nouă în primul ei grad de obiectivare, în forma „ideilor platoniciene", originalele unice şi eterne, care domină pluralitatea trecătoare a fenomenelor. Arta rămîne însă un caz fericit, dar excepţional, al cunoaşterii. De cele mai multe ori nu întrecem planul fenomenalităţii. Sîntem de obicei aserviţi condiţiilor speciale ale inteligenţei, care, la rîndul ei, este sclava voinţei de a trăi. Cînd voinţa de a trăi nu poate fi întrecută, Ideile se conjugă cu formele conştiinţei intelectuale (spaţiu, timp şi cauzalitate) şi astfel se operează trecerea de la originalele eterne la multiplicitatea perimabilă a fenomenelor, aşa apare lumea fenomenală. Totalitatea de condiţii care asigură apariţia obiectelor particulare din care experienţa se însumează, primeşte la Schopenhauer numele colectiv de principiul individuaţiunii. În baza lui, lumea ne apare drept un complex guvernat de legi, în care prevederea este posibilă şi în care siguranţa fiinţei noastre este, prin urmare, garantată. Atîta vreme cît principiul individuaţiunii nu este zguduit, omul rămîne calm şi sigur pe sine chiar atunci cînd spectacolul suferinţelor care agită umanitatea îi arată că la temelia vieţii stă voinţa universală, care, cu iraţionala ei dinamică, ameninţă în orice clipă să sfărîme slabele lui tipare. „Întocmai cum în luntrea sa — scrie Schopenhauer — atunci cînd marea urlă furioasă şi cînd valuri monstruoase se ridică şi se coboară, marinarul rămîne liniştit şi plin de încredere în fragila lui îmbarcaţiune; tot astfel, în mijlocul unei lumi pline de chinuri, omul izolat rămîne calm, pentru că se sprijină şi se încrede în principiul individuaţiunii, sau, altfel spus, în chipul în care, ca individ, inteligenţa sa pricepe lucrurile ca pe nişte fenomene." Principiul individuaţiunii este însă uneori contrazis. Ori de cîte ori socotim că ne aflăm în faţa unor abateri de la legile naturii, ca atunci cînd se produce o schimbare a cărei cauză nu o putem lămuri sau cînd ni se pare că un mort a revenit, sau că trecutul sau viitorul se găsesc deodată în faţa noastră etc., în

[1] Cp. Hermann Cohen, *Aesthetik des reinen Gefühls*, 1912, I. p. 15.

toate aceste împrejurări o spaimă irezistibilă pune stăpînire pe noi. Căci orice derogaţie de la principiul individuaţiunii ne dezvăluieşte nu numai falsitatea criteriilor după care ne orientăm, ci şi împrejurarea care ne umple de teroare că, în prăbuşirea generală a fenomenalităţii, însuşi fenomenul individualităţii noastre poate dispărea, pentru a intra în marea unitate a voinţei universale. [1]

Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Nietzsche este mai generală şi ea a fost de multe ori pusă în lumină. Faţă de omul intelectual al „luminilor", romantismul afirmase primatul vieţii sentimentale. Idealul romanticilor era omul pasional. Dezvoltînd pe această linie, Schopenhauer ajunse la vederea că sub clocotul pasiunii stă voinţa de a stărui în viaţă, năzuind mereu către propria sa afirmare, neîncetat contrazisă şi înfrîntă chiar din pricină că aspiraţia sa nu cunoaşte saţiu. De sub tirania voinţei de a trăi, izvor nesecat de suferinţe, omul nu se poate elibera în chip durabil decît negînd această voinţă în sine. Pentru că plăcerea nu este decît încetarea durerii, o valoare de sens negativ, fericirea nu poate fi decît tăgăduirea vieţii. Şi aici se vădeşte influenţa creştinismului, pentru care lumea valorilor stă, faţă de realitate, într-un raport de negaţiune. Ştiinţificismul modern arată, într-acestea, că valorile se construiesc tot pe temelia realităţii, în sensul că ele dezvoltă şi perfecţionează nişte tendinţe care realităţii nu-i pot fi străine. Contribuţia darwinistă a fost cea mai importantă dintre cîte au determinat această radicală schimbare de concepţie. Arătînd că succesul adaptării este scopul către care tind forţele imanente ale vieţii, darwinismul lăsa să se înţeleagă că nu există o valoare mai înaltă decît însăşi viaţa. Afirmarea optimistă a vieţii se leagă într-un chip indisolubil de noul spirit ştiinţific al lumii. Se ştie că Nietzsche nu se declara împăcat cu acest spirit nou, dar înrîurirea lui o putem constata din faptul că valorile le construieşte el tot pe temeliile vieţii, iar nu împotriva şi în tăgăduirea ei, aşa cum făcuse Schopenhauer. Idealul lui Nietzsche este, aşadar, omul a cărui adaptare morală la viaţă nu mai suferă nici o piedică. „Supraomul" este veşnicul afirmator, fiinţa cu instinctele puternice, capabilă de fapte îndrăzneţe, dîndu-şi singură

[1] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, § 63; vd. şi I, § 25.

legi, în vreme ce le depăşeşte pe acelea impuse de societate şi de morală şi jubilînd de libertate interioară.

„Voinţa de a trăi" capătă astfel la Nietzsche un sens pozitiv. Intensitatea ei crescîndă se întovărăşeşte cu un spor al valorilor. Chiar cînd, în elanul cuceritor al voinţei, individualitatea ameninţă să dispară, cu teroarea, pe care Schopenhauer o observase, se amestecă o voluptate profundă. Schopenhauer arătase că întreaga viaţă sentimentală se polarizează în jurul a două valori simple şi opuse, plăcerea şi durerea; Nietzsche pune în lumină rolul sentimentelor complexe, în care plăcerea şi durerea se amestecă. Un asemenea sentiment este acela care apare odată cu disoluţia individualităţii în unitatea voinţei universale şi care la Nietzsche primeşte numele de „dionisiac". Este un sentiment înrudit cu beţia şi este acela pe care îl nutreau culturile orgiace ale Asiei, corul menadelor la greci, dansatorii sfîntului Ioan şi ai sfîntului Guy în evul mediu. Construirea acestei stări de spirit este întemeiată în chiar motivele sistematicii lui Schopenhauer. Căci durerea nu poate avea o realitate decît în cuprinsul individualităţii; iar presentimentul nimicirii acesteia nu poate fi decît sentimentul prezent al unei eliberări. În această tragică clipă crepusculară, primejdia imediată se combină cu reprezentarea eliberării apropiate şi amestecă astfel teroarea cu voluptatea.

Pură de orice element de groază este bucuria care apare atunci cînd principiul individuaţiunii funcţionează fără să sufere vreo tulburare. În faţa ochilor noştri se desfăşoară atunci spectacolul liniştit al lumii, făcut din forme riguros mărginite, printre care propria noastră individualitate se bucură de simţirea neamestecată a siguranţei. Este sentimentul de delectare pe care-l încercăm faţă de arătările visului; bucuria senină care se declară în penumbra conştiinţei, chiar atunci cînd visul este tragic, în forma unui consimţămînt: „este doar un vis; vreau să visez mai departe". Adîncul instinct filozofic al grecilor a înţeles toate acestea cînd a făcut din Apollo zeul visului şi al luminii, care individualizează formele. Cu raportare la zeul grec, numeşte Nietzsche starea de spirit care decurge din încrederea în principiul individuaţiunii, „apolinică".

Pînă acum ne-am ocupat de „dionisiac" și „apolinic" ca de două stări de spirit separate și între care nici o comunicare nu există. Cu acest înțeles, ele au fost folosite de cercetătorii ulteriori ca două categorii estetice independente. La o asemenea folosință, cercetătorii erau îndreptățiți de propozițiunea programatică a lui Nietzsche, care anunța că „dezvoltarea artei este legată de duplicitatea apolinicului și dionisiacului". În realitate, cele două categorii estetice sînt menținute puține momente în izolare, și interesul cărții *Nașterea tragediei* stă în înfățișarea procesului de sublimare care face din artă (fie aceasta muzică, lirism, plastică, epică sau tragedie) liberarea apolinică a unui sentiment de viață dionisiac. De unde, așadar, Nietzsche ne pregătea pentru o cercetare diferențială, masivul lucrării sale alcătuiește mai degrabă o metafizică generală a artei. Împrejurarea a fost puțin observată de comentatori și ea trebuiește bine pusă în lumină.

Am spus că cele două categorii sînt menținute numai puține momente în izolare. Așa, afirmația cu care tratatul despre *Nașterea tragediei* debutează este încă o dată întărită cînd ni se spune că „față de cele două stări artistice, orice artist este un «imitator», și anume sau artist apolinic al visului sau artist dionisiac al beției sau, în sfîrșit — ca, de pildă, în tragedia grecească — în același timp artist al beției și al visului: drept care trebuie să ni-l închipuim cum el, cufundat în beție dionisiacă și în mistică lepădare de sine, manifestă propria sa stare, unitatea sa cu temeiul cel mai adînc al lumii, într-o simbolică imagine de vis".[1] Ceea ce spune Nietzsche despre geneza interioară a tragediei vom vedea că se potrivește tuturor speciilor artei. În acest fel, situația specială a tragediei, în mijlocul celorlalte varietăți ale artei, își pierde din caracteristica pe care Nietzsche voia să i-o asigure. Cititorii puțin atenți au putut crede, cu toate acestea, că, în jurul punctului central pe care tragedia îl ocupă, stă la polul dionisiac muzica și lirismul, pe cînd în jurul polului opus, apolinic, se grupează plastica și epica. Textele ne țin însă un alt limbaj.

[1] *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Taschenausgabe), p. 53.

Am văzut că pentru Schopenhauer în muzică se exprima chiar voința universală și că, prin urmare — după expresia lui H. Cohen — ea poate fi numită „adevărata filozofie". Împotriva acestei vederi, Nietzsche ocupă poziție. „...Muzica, scrie el, e cu neputință să fie chiar voință, căci în acest caz ea ar trebui să fie cu totul izgonită din domeniul artei: voința în sine este inestetică."[1] Calitatea estetică se obține, în adevăr, prin sublimarea sentimentului dionisiac în viziunea apolinică. Neputînd fi voință, muzica nu poate fi nici pur dionisiacă, căci acest sentiment apare tocmai în presentimentul cufundării în voința universală. Întrucît este artă, muzica trebuie să fie și ea o transfigurare a voinței, o sublimare a dionisiacului în viziune apolinică. Această transfigurare este însă de un grad foarte redus: nefiind chiar voință, ea „apare ca voință" (*sie erscheint als Wille*). Nietzsche corectează deci pe Schopenhauer cînd ne spune că muzica este numai aparența voinței.

Fiind o transfigurare a voinței universale, muzica devine, la rîndul ei, temeiul unor noi transfigurări. Așa apare poezia lirică. „Artistul dionisiac, scrie Nietzsche, s-a unificat în întregime cu unitatea originară, cu durerea și contradicția ei, și produce imaginea acestei unități originare în forma muzicii... ; acum însă muzica, sub influența visării apolinice, devine evidentă într-o simbolică imagine de vis."[2] Imagismul poeziei lirice este deci o transfigurare apolinică a elementului muzical, cu care în alte timpuri ea se întovărășea. Ceea ce ni s-a spus din capul locului despre simbolismul tragediei se dovedește a fi și o înșiruire a lirismului. Deosebirea dintre aceste două varietăți încetează de a mai fi atît de radicală, după cum unii comentatori au putut crede. Nietzsche recunoaște explicit acest lucru cînd numește poezia lirică „o scînteiere de imagini, care în dezvoltarea lor cea mai înaltă se vor numi tragedii și ditirambi dramatici".[3]

Deosebirea dintre tragedie și poezia lirică subzistă cu toate acestea. Căci, pe cînd poezia lirică este sublimarea apolinică a muzicii, tragedia este transfigurație apolinică a însăși voinței universale. În Dionysiile grecești, transformat în

[1] *Op. cit.*, p. 80.
[2] *Op. cit.*, p. 72, 73.
[3] *Op. cit.*, p. 73.

satir şi în prada unei frenezii nemăsurate, grecul simţea în sine tumultul fluxului de viaţă care străbate creaţiunea. Gata să se resoarbă în curentul universal al voinţei, prin însuşi excesul freneziei sale, grecului, devenit satir, îi apare figura senină a zeului. Astfel se eliberează el de presiunea interioară care îl ameninţa cu nimicirea. „Vrăjirea (*die Verzauberung*), scrie Nietzsche, este premisa oricărei arte dramatice. În această vrăjire, adoratorul dionisiac se vede pe sine ca satir — şi ca satir el contemplă zeul... Cu această nouă viziune, drama este completă.“ [1] În drama grecească cultă, fenomenul natural al corului de satiri este înlocuit cu corul tragic. Acesta nu este numai martorul acţiunii ci, într-un fel, producătorul ei. Limpedea desfăşurare a faptelor, mişcarea ritmică a personajelor în scenă, frumuseţea înfăţişării lor alcătuiesc laolaltă viziunea prin care corul se eliberează de delirul dionisiac care a pus stăpînire pe el. Masa spectatorilor care se identifică cu corul — într-un extaz religios, pentru care teatrul modern nu ne poate da nici un exemplu asemănător — se eliberează şi ea în aceeaşi viziune.

Plastica şi epica greacă sînt şi ele produsele unei eliberări apolinice. Şi ele sînt plăsmuiri care ajută grecului dionisiac să subziste în viaţă. La baza întregii culturi greceşti descoperă Nietzsche prezenţa sentimentului pesimist al vieţii. „Pentru a putea trăi, dintr-o adîncă nevoie, îşi creează grecii zeii lor... Căci altfel cum ar fi putut suferi existenţa poporul acesta atît de sensibil, cu dorinţe atît de furtunoase, cu o înclinaţie neasemănată pentru durere, dacă această existenţă nu i s-ar fi manifestat scăldată într-o lumină de apoteoză, în forma zeilor lui ?“ [2] Conduşi de aceeaşi nevoie, şi alături de mitologia lor, grecii îşi mai creează arta lor plastică şi eposul homeric. „La greci «Voinţa» voia să se contemple pe

[1] *Op. cit.*, p. 60. Ch. Andler sensibilizează procesul transfigurării apolinice cu această sugestivă imagine: „Nietzsche socoteşte că viziunii interioare i se întîmplă contrariul de ce se produce pentru retină cînd ochiul a fixat soarele un timp mai îndelung. Lumina solară prea puternică ne forţează să ne ascundem privirile, în faţa cărora joacă pete negre. Dimpotrivă, contemplînd abisul întunecos al durerii şi spaimei universale, pe acest fundal de tenebre, se desface o strălucitoare şi mîngîietoare viziune...“ *Le Pessimisme esthétique de Nietzsche*, p. 49, 50.

[2] *Op. cit.*, p. 60. Pesimismul grecilor a fost observat mai întîi de Jacob Burckhardt. Despre influenţa acestuia asupra lui Nietzsche, vd. Ch. Andler, *Les Précurseurs de Nietzsche*, 1920, p. 265 şi urm.

sine, în transfigurarea geniului şi a artei. Aceasta este sfera frumuseţii, în care ei puteau vedea reflexele lor: pe olimpieni. Cu acest reflex de frumuseţe, «voinţa» helenică lupta împotriva înclinaţiei corelative către durere şi către înţelepciunea durerii; şi, ca moment al victoriei sale, stă în faţa noastră Homer, artistul naiv.“ [1]

Schiller este acela care făcuse din eposul homeric produsul stării de spirit „naive“. Dar Nietzsche nu poate fi cu totul de partea lui Schiller. Admiţînd caracterele obiective ale artei naive, el se deosebeşte cînd e vorba de a recunoaşte aici produsul unei culturi în care nici o disensiune lăuntrică nu s-a declarat, în care senina împăcare cu natura domneşte încă netulburată. „Acolo unde ne întîmpină «naivitatea» în artă, scrie el, trebuie să recunoaştem efectul cel mai înalt al culturii apolinice: care are mai întîi să prăvălească imperii de tirani şi să ucidă monştrii, apoi, prin halucinaţii şi voioase iluziuni, să devină în cele din urmă învingătoare peste înfricoşata adîncime a lumii şi peste cea mai excitabilă capacitate de a suferi.“ [2] Acelaşi raţionament valorează, fireşte, şi pentru artele plastice.

Din toate cele arătate pînă acum, se vede bine că cercetarea diferenţială pe care Nietzsche şi-o propunea la începutul studiului său este abandonată curînd în avantajul studierii procesului unitar al artei. Muzică, lirică, tragedie, epică şi plastică, toate sînt, pentru Nietzsche, expresii apolinice ale unui sentiment dionisiac. În această serie numai gradul transfigurării apolinice variază: el este foarte mic în muzică şi pare a atinge maximul în epică şi plastică.

[1] *Op. cit.*, p. 62.

[2] *Op. cit.*, p. 61.

III. DUALISMUL ARTEI ŞI SUBCONŞTIENTUL METAFIZIC

DUALISMUL ARTEI CA PROBLEMĂ GERMANĂ. W. WORRINGER

Nu se datoreşte nicidecum întîmplării faptul că doctrina dualismului artei s-a constituit în Germania. În afară de împrejurarea că apariţia esteticii, în forma ei modernă, este rezultatul silinţelor cercetătorilor germani, care au înscris astfel o nouă problemă tipică în cuprinsul speculaţiei germane, rezervînd oarecum acesteia şi progresul soluţiilor ulterioare, alte condiţiuni mai speciale contribuie să explice constituirea dualismului estetic în Germania şi nu aiurea. Schiller spune odată că dacă naţiunea franceză a găsit termenul „naivitate", împrejurarea se datoreşte faptului că, fiind cea mai puţin naivă dintre naţiunile Europei, cea mai înstrăinată de natură, ea trebuia să fie în primul rînd izbită de fenomen. O însuşire nu devine problemă decît acolo unde nu se manifestă în viaţă. O energie retrasă din viaţă se adăposteşte în cunoaştere. Chiar avîntul modern al esteticii a fost pus în legătură uneori cu slăbirea ritmului creator în epoca modernă. Tot astfel se poate spune că dacă cercetătorii germani au fost mai cu seamă izbiţi de fenomenul polarităţii formelor artistice, lucrul nu-l explică împrejurarea că arta naţională ar fi întrunit în sine contrastele, sau că s-ar fi ridicat peste ele, ci tocmai faptul că însuşirea specifică afirmă ceva categoric şi inconciliabil. Mulţi dintre cercetătorii artei şi culturii germane au vorbit despre imposibilitatea asociaţiei dintre germanic şi meridional. Worringer, care a adus însemnate contribuţii la problema dualismului artistic, a pus bine în lumină rezultatele obţinute în plastica germană, în urma influenţelor eterogene exercitate

de lumea latină. El a arătat cum, odată cu recepţiunea Renaşterii, artiştii germani s-au găsit în posesiunea unor forme cu totul inadecvate felului particular al naţiunii de a înţelege lumea. A urmat atunci conştiinţa unei deosebiri dintre formă şi conţinut, pe care „nici o artă autohtonă n-o cunoaşte", şi imposibilitatea de a reda formal predispoziţia naţiunii, însoţită de tendinţa de a o exprima numai prin conţinut. Plastica germană căpătă un fel de însuşire literară. „Cei mai buni pictori nordici după Renaştere, scrie Worringer, erau literaţi şi poeţi travestiţi, şi, ca atare, nu sînt cu totul în eroare aceia care văd arta germană indisolubil legată cu o anumită notă literară." [1] În acelaşi fel deplînge Scheffler caracterul pur cultural al artei germane mai nouă (*Bildungskunst*), smulgerea ei din terenul fertil al instinctelor locale. [2] Simţirea divergenţei dintre caracterul specific al predispoziţiei germane şi lumea formelor transmise de Renaştere sau de antichitatea elenă alimenta conştiinţa deosebirii care formează materialul dualismului estetic. Îl putem privi deci, pe acesta din urmă, ca pe un rezultat al conflictului intim de care suferă cultura germană ; dar ca pe un rezultat de o importanţă mai generală şi care poate interesa pe toată lumea.

Acelaşi fel categoric al particularităţii germane purtă interesul respectiv către clasicismul antic, care deveni problemă cu Winckelmann. Pe aceste căi, clasicismul în Germania căpătă îndemnuri noi, care, cu un Goethe şi Hölderlin, duseră chiar la rezultate de primul ordin. Dar neoumanismul german fixa un cîştig teoretic al cărui sens este oarecum opus tendinţelor manifeste ale artei sale. Astfel, Schiller, care prin analiza „naivităţii" dobîndise înţelegerea raportului în care arta antică stă cu atmosfera morală a timpului său, nu mai putea cere simpla imitaţie a anticilor, ci înrădăcinarea artei moderne în atmosfera morală a timpului nostru. Acesta este ultimul cuvînt al tratatului *Despre poezia naivă şi sentimentală*. O metodă nouă era inaugurată.

Atît de mare a fost totuşi prestigiul categoriilor artistice primite de germani în urma Renaşterii, încît ştiinţa esteticii s-a făcut cu folosinţa lor exclusivă şi cu înlăturarea deplină a materialului pe care l-ar fi putut pune la dispoziţie

---

[1] W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, ed. 1922, p. 47.
[2] K. Scheffler, *Der Geist der Gotik*, 1922, p. 9 urm.

nu numai arta gotică, dar şi aceea a primitivilor şi orientalilor. „Frumosul" realizat efectiv pe ţărmii Mediteranei şi gîndit ştiinţific în estetica modernă se dovedi a fi un ideal inaplicabil artei înflorite în cultura nordică, orientală şi primitivă. Cum putem ajunge însă să înţelegem semnificarea estetică a acestor din urmă stiluri artistice altfel decît dublînd idealul modern prin contrariul lui ? Mintea omenească nu cunoaşte alt mijloc mai bun de a aprehenda deosebitul decît de a-l interpreta ca pe un diametral-opus. În adevăr, nu putem descoperi decît ceea ce, într-o anumită măsură, ştiam mai dinainte. Dar printre infinitele posibilităţi ale necunoscutului, ceea ce ne este mai apropiat rămîne ceea ce ne este opus. „Contradicţia" este unul din cele mai însemnate principii euristice. „Contrarietăţile" nu pot fi stabilite decît ulterior, printr-un laborios proces de contradicţii parţiale, integrate într-o mare contradicţie polară. Este firesc deci ca, mai înainte de a stabili sutele de trăsături caracteristice cu care arta omenirii de pretutindeni se împodobeşte, să stabilim mai întîi dualitatea radicală în cuprinsul căreia se desfăşoară procesul acesta de infinită nuanţare. Alt mijloc de a promova istoria artei la demnitatea unui sistem al idealurilor stilistice nu există. În această privinţă, sînt interesante cuvintele lui Worringer : „În cuprinsul spaţiului nesfîrşit al istoriei, şi pornind de la punctul de vedere solid al eului nostru pozitiv, construim un plan de cunoştinţă mai întins, prin dedublarea ideală a eului nostru prin contrariul lui. Căci toate posibilităţile înţelegerii istorice se dispun numai pe un asemenea plan sferic, extins între eul nostru — pozitiv şi temporal mărginit — şi polul său contrar, direct contrast al eului nostru, accesibil numai printr-o asemenea construcţie ideală. Posedarea unei astfel de construcţii ajutătoare ca principiu euristic este cea mai apropiată posibilitate de depăşire a realismului istoric şi a pretenţioasei sale miopii." [1]

Vom vedea, aşadar, pe Worringer construind mai întîi contrastul dintre arta clasică şi arta primitivă, în care factorii se găsesc în raport de contradicţie, şi în cuprinsul acestuia, figurînd în raporturi de contrarietate, noţiunea artei orientale şi aceea a artei gotice. În acest scop trebuie să urmărim atît

[1] Worringer, *op. cit.*, p. 3.

lucrarea citată mai sus : *Formprobleme der Gotik*, cît şi lucrarea anterioară : *Abstraktion und Einfühlung*.

Este cu neputinţă de a preţui contribuţia lui Worringer fără a o pune în legătură cu ceea ce am aflat înainte despre progresul problemei noastre mulţumită silinţelor unui Schiller, Hegel şi Nietzsche. Şi pentru Worringer arta este expresiunea specifică a unui subconştient metafizic, exteriorizat în acelaşi timp şi în celelalte forme ale unei culturi anumite. În ce priveşte cazul special al artei, subconştientul metafizic capătă numele de „voinţă de artă" (*Kunstwollen*). Noţiunea „voinţei de artă" o împrumută Worringer de la Alois Riegl, cercetătorul artei romane în epoca decadenţei, şi care, la vremea sa, se împotrivi cu succes unei îndoite erori, frecventă în istoria artei.

NOŢIUNEA "VOINŢEI DE ARTĂ". ALOIS RIEGL

Progresivismul istoric prilejuise şi în domeniul teoriilor de artă ideea unei înaintări neîncetate a puterii artistice. Combinîndu-se cu înţelegerea artei ca imitaţie a naturii, progresivismul făcuse din istoria artei istoria creşterii facilităţii tehnice pînă la transcrierea cea mai fidelă a naturii. Scurt spus, din acest punct de vedere, care este şi punctul de vedere al bunului-simţ popular, istoria artei este istoria putinţei artistice.

Un înţeles deosebit dăduse „putinţei artistice" Gottfried Semper, cunoscutul arhitect şi învăţat cu care Riegl intră în directă polemică. Pentru Semper, factorii determinanţi ai stilului artistic sînt scopul util pe care artistul îl urmăreşte, tehnica pe care o foloseşte şi materialul în care lucrează. Stilul artistic este, aşadar, ceea ce îl lasă să devină greutăţile materiale cu care artistul este nevoit să lupte. Deosebirea care separă ideea „putinţei artistice", în teoria lui Semper, de nuanţa specială cu care ea se îmbracă în teoria progresivei facilităţi imitative a artei, este aceea care există între singurele două feluri posibile ale noţiunii de „putere". Pronunţînd cuvîntul, simţim hotărît cum accentul cade deosebit, după cum vrem să arătăm că *putem* atinge o ţintă sau că *putem* învinge unele dificultăţi. De cele mai multe ori însă, cele două intenţii se asimilează, pentru că şi în realitate fapta noastră nu

este decît rezultatul unei energii orientate către un scop și în luptă cu obstacolele mediului și cu imperfecțiunea mijloacelor. Dar, din această înțelegere mai completă a faptei, care trebuie să fie și aceea a faptei creatoare de artă, Semper înlăturase aspectul puterii care atinge un scop, pentru a sublinia numai pe acela al puterii care izbutește asupra unor dificultăți. Din „putință", el înlăturase „voința". Riegl nu neagă nicidecum importanța utilității, a tehnicii și a materialului, numai că el tăgăduiește valoarea creatoare a acestor factori, indicîndu-i mai degrabă ca pe niște coeficienți de împiedicare, sau „de fricțiune" (*Reibungskoeffizienten*), puși în calea liberei expansiuni a voinței creatoare și asupra cărora voința creatoare izbutește cu toate acestea. Dar stilul artistic nu trebuie să fie înțeles numai ca rezultatul unei creații făcută în ciuda factorilor materiali cu care artistul este adus să se socotească, dar și ca ceva independent de progresul imitației naturii, în care multă vreme se văzu principalul motiv propulsiv al dezvoltării artistice. Dacă astfel în arta antichității tîrzii se observă și o scădere a simțului de observație și o revenire la mijloace mai primitive de descriere, lucrul nu trebuie înțeles ca un efect de degenerare, ca o recădere în barbarie, după cum toată lumea socotea pînă la Riegl, ci ca un stil deosebit de stilul antichității clasice, corespunzînd unei alte voințe de artă. Istoria artei nu este, pentru Riegl, istoria putinței artistice, ci istoria voinței artistice. În felul acesta vrea Riegl să accentueze latura spontană și creatoare a faptei artistice, în contrast cu determinismul materialist reprezentat de Semper. Contribuția lui Riegl trebuie înțeleasă în ansamblul reacțiunii generale în filozofia europeană, apărută în urma evoluționismului, și tinzînd să evidențieze fenomenul sintezei psihice și caracterul de spontaneitate al culturii umane. [1]

„VOINȚA DE ARTĂ" CA EXPRESIE A NEVOII ARTISTICE. COMPARAȚIE ÎNTRE WORRINGER ȘI NIETZSCHE

Noțiunea „voinței de artă", împrumutată de la Riegl, o interpretează Worringer în sensul filozofiei culturii a lui Nietzsche. „Voința de artă" devine astfel expresia specifică

[1] Alois Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, 1901.

a subconștientului metafizic operant și în celelalte forme ale culturii contemporane. „Transformările «voinței», scrie Worringer, al căror precipitat sînt pentru noi variațiunile stilistice din istoria artei, nu pot fi de o natură arbitrară și întîmplătoare ; ele trebuie să existe mai degrabă într-un complex guvernat de legi, cu celelalte transformări care se petrec în constituția spiritual-sufletească a omenirii, transformări care se reflectează cu limpezime în istoria evolutivă a miturilor, a religiilor, a sistemelor de filozofie și a felurilor de a înțelege lumea (*Weltanschauungen*)." Această „voință de artă" ocupă, în istoria artei, locul pe care formele a priori ale cunoașterii le au față de materialul ei și provoacă în estetică o deplasare a interesului, analoagă cu aceea operată de Kant cînd a înlocuit preocuparea pentru obiectele cunoștinței cu preocuparea pentru cunoștința însăși. [1]

Este necesar să subliniem o deosebire care intervine, în acest moment, între felul lui Nietzsche și acela al lui Worringer de a concepe raportul dintre stilul artistic și subconștientul metafizic al vieții. Mai întîi, pentru Nietzsche, acest raport este direct ; pe cînd, pentru Worringer, el se stabilește prin intermediul așa-numitei „voințe de artă". Subconștientul metafizic, considerat ca o energie unitară la fundamentul culturii unei epoci și rase anumite, este firesc să se manifeste cu un caracter specific după natura împrejurării (artă, religie, filozofie etc.) în care activează. În împrejurarea artei, subconștientul metafizic în forma sa specifică ia numele de „voință de artă".

În al doilea rînd, pentru Nietzsche raportul în discuție este de o valoare simbolică ; pe cînd la Worringer avem de-a face cu un pur raport de adecvare. Am văzut că de la energia latentă a subconștientului metafizic pînă la forma manifestă a viziunii artistice, Nietzsche presupunea un proces de sublimare pe care cu greutate l-am putea compara cu vreuna din modalitățile transformării energiei fizice, dar care prezintă unele analogii cu simbolismul visurilor în doctrina lui Freud. Comparați între ei, termenii acestui proces se dovedesc a fi înzestrați cu cîte un coeficient afectiv deosebit și care uneori pot sta în contrast. În cazul tragediei grecești, căreia Nietzsche îi consacră lucrarea *Nașterea tragediei*, găsim con-

[1] W. Worringer, *op. cit.*, p. 10 și urm.

trastul dintre viziunea apolinică și subconștientul metafizic dionisiac. Viziunea scenică apolinică este simbolul turmentului dionisiac pe care Nietzsche presupunea că grecii îl trăiesc în fața lumii. Tocmai pentru a putea stărui în viață, grecul sublimează adîncul său sentiment pesimist al existenței în formele pure și senine ale viziunii apolinice. „Apolinicul" este simbolul „dionisiacului", dar între ei nu este un raport de adecvare, ci unul de contrast, ca unii ce sînt înzestrați cu valori afective particulare și contradictorii. Pentru a desemna această specială structură a artei în genere, nu numai a tragediei grecești, Nietzsche găsește, în introducerea operei *Fröbliche Wissenschaft*, formula: „superficialitate din adînc". Lucrurile mai pot fi exprimate și altfel. Cel din urmă dintre termenii procesului de sublimare, termenul „superficial", are două valori: o valoare manifestă și una latentă. Se poate spune atunci că valoarea lui manifestă stă în contrast cu valoarea latentă.

Worringer renunță la tot acest proces de sublimare, deși, cel puțin în unele cazuri, el pare a avea o deosebită importanță pentru explicarea creațiunii artistice. Pentru Worringer, arta fericește prin satisfacerea anumitor nevoi sufletești, derivate, la rîndul lor, din pozițiunea pe care omul o ocupă față de restul universului.[1] „Voința de artă" este simptomul acestor nevoi. Arta — însăși satisfacerea lor. Între ceea ce statornic am numit, întrebuințînd un termen nietzscheean, „subconștientul metafizic" și artă, există, așadar, pentru Worringer, un raport de adecvare.

ABSTRACȚIUNE ȘI SIMPATIE. ARTA PRIMITIVĂ, ORIENTALĂ, CLASICĂ ȘI GOTICĂ

Worringer deosebește mai întîi între două „voințe de artă", corespunzînd la două situări respective în fața universului și figurînd în raport de excludere reciprocă. Distincțiunea schilleriană dintre „naiv" și „sentimental", pe care trebuie să o avem mereu în vedere la baza dualismului estetic, primește, cu această ocazie, o interesantă prelucrare. Urmărind evoluția morală a omenirii, și desigur sub influența ideilor

[1] Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908; ed. 1921, p. 16 urm.

lui Rousseau, Schiller arătase cum, într-o primă fază, omul se găsește împăcat cu natura și cum, într-o fază următoare, această armonie primitivă se prăbușește, rezervînd omului soarta de a căuta în ideal ceea ce în natură nu mai poate găsi. În prima fază, a naivității, poetul se mulțumește să descrie natura ca și cum ar descrie un „produs mecanic", fără nici o participare a inimii sale senine și netulburate; în faza a doua, a „sentimentalității", dezintegrat din natură, poetul se dorește cu nostalgie înapoi către ea (idila), deplînge nefericirea prezentului (satira) sau aspiră către infinitul idealului său (elegia). Cercetările mai noi au arătat între acestea că omul primitiv, pe care, dealtfel, în mod cu totul ilegitim Schiller îl identificase cu omul antichității clasice elene, este departe de a fi ființa armonioasă și trăind împăcată cu natura despre care am ascultat vorbindu-ni-se. Contrariul pare a fi mai adevărat. Inspirîndu-se de la aceste cercetări, primitivul ne este înfățișat de Worringer ca o ființă căreia natura îi insuflă o panică, nesiguranță. Primind de la lucrurile înconjurătoare numai instantanee optice, orientarea sa în haosul fenomenelor nu devine mai sigură decît atunci cînd reușește să transforme fugitivele impresii primitive în reprezentări. Dar la început, lumea este pentru el numai o confuză devenire de impresii, din care caută să se mîntuiască, creîndu-și în arta sa valori de necesitate, forme abstract-cristaline, ca niște puncte de sprijin în mijlocul goanei neîncetate a fenomenelor. „Amețit de viață și înfricoșat, scrie Worringer, caută el (primitivul) ceea ce este lipsit de viață, pentru că, din acesta, neliniștea devenirii a fost eliminată și o soliditate durabilă creată. A produce artistic înseamnă pentru el a te sustrage vieții și arbitrarului ei, înseamnă a fixa intuitiv o transcendență solidă a fenomenelor, în care arbitrarul și veșnica transformare a acestora din urmă este depășită. De la linia rigidă, esențial străină vieții, pornește el. Autovaloarea ei inexpresivă, degajată de orice reprezentare a vieții, o resimte primitivul în chip confuz, ca pe un element al unei legi anorganice supraordonată vitalului. Ea creează, chinuitului de arbirtrarul și nestatornicia vitalului, liniștire și satisfacție, pentru că ea este singura expresie intuitivă accesibilă a antivitalului și a absolutului. Urmărește apoi mai departe celelalte posibilități geometrice ale liniei, creează triun-

ghiuri, pătrate, cercuri, seriază egalități, descoperă regularitatea — în scurt, creează o ar.ă ornamentală primitivă, care nu este pentru el numai joc și plăcere de a se împodobi, ci o tablă de valori simbolice de necesitate, și de aceea o alinare a ananghiei sale sufletești." [1]

Chiar atunci cînd este adus să redea obiecte vii, primitivul atenuează aspectul vieții, transformînd relațiile de adîncime în relații plane. În chipul acesta, se obține o excludere a descrierii spațiale și o apropiere a obiectului de formele abstract-cristaline.

Și ca o dovadă că subconștientul metafizic care produce o asemenea artă nu este o energie izolată în viața primitivului, ci însăși energia care susține cultura sa, stă comparația dintre artă și celelalte forme ale acestei culturi, printre care cea mai importantă este, firește, religia. „Dualismului dintre om și lume îi corespunde un dualism absolut între Dumnezeu și lume. Reprezentarea unei imanențe a lui Dumnezeu în lume nu poate găsi loc în sufletul acesta timid, răscolit de puteri necunoscute. Dumnezeirea este concepută ca ceva extralumesc, ca o putere obscură înapoia lucrurilor, care pe toate căile este conjurată și adusă să ne fie favorabilă, în fața căreia, prin toate mijloacele închipuibile, trebuie să ne asigurăm și să ne păzim. Sub presiunea acestei puternice înfricoșări metafizice, încarcă omul primitiv întreaga sa atitudine și faptă cu relații religioase. La fiecare pas... caută el... prin exorciții, să se facă tabu, pentru ca în chipul acesta să se smulgă arbitrarului puterilor divine (căci așa personifică el nestatornicul haos al impresiilor vizuale care îi răpește sentimentul liniștii și al siguranței)." [2]

Cu timpul, grozavul sentiment de nesiguranță pe care lumea îl inspira omului este înlocuit printr-o panteistă relație de familiaritate între același și fenomenele lumii externe. Schimbarea aceasta nu se putea produce decît odată cu prelucrarea impresiilor în reprezentări, cu o mai bună orientare a omului în lume, corespunzînd unei creșteri a experienței sale generale. Așa „se transformă haosul în cosmos". [3] Pînă să vedem care este „voința de artă" corespunzătoare noii situații în univers a omului clasic (căci de el este acum vorba), să

[1] *Formprobleme der Gotik*, **p. 16.**
[2] *Op. cit.*, p. 15.
[3] *Op. cit.*, p. 19.

observăm profunda transformare produsă în conștiința sa religioasă: „Cu omul clasic, scrie Worringer, se stinge dualismul absolut dintre om și lume, se stinge, ca atare, și transcendentalismul absolut al religiei și artei... Pentru omul clasic, dumnezeirea nu mai este ceva extralumesc, nu mai este o reprezentare transcendentală, ci este cuprinsă în lume, întrupată prin lume." [1]

Unitatea dintre Dumnezeu și lume nu este însă, pentru Worringer, decît alt nume pentru unitatea dintre om și lume, adică pentru acea cucerire a lumii menită să suprime „dualismul originar". Valorile de necesitate, trebuitoare pentru o bună orientare în mijlocul fenomenelor, nu le mai caută omul clasic înapoia lucrurilor, într-un plan transcendent realității, ci în sine însuși, pentru ca de aici să le proiecteze asupra restului lumii. Universul se antropomorfizează. Zeii devin oameni. Consecințele noului sentiment cu care omul clasic îmbrățișează universul sînt, în artă, tendința de a însufleți natura cu propria vitalitate. „A crea artistic înseamnă, pentru omul clasic, a fixa intuitiv idealul proces de contopire dintre propriul sentiment al vieții și via lume înconjurătoare." [2]

Dar acesta este tocmai sensul pe care-l dă vieții artistice „estetica simpatiei" (*Einfühlungsaesthetik*), care dovedește astfel că se potrivește numai artei datorite omului clasic. [3]

Dacă acum din simpatie elimin încrederea panteistă a omului în natură, și din abstracțiune elimin inexperiența primitivului, obțin alte două forme de artă, care se găsesc, între ele și față de termenii extremi ai seriei, în raport de contrarietate. Worringer nu dispune el însuși, în acest chip logic, cele patru idealuri artistice despre care se ocupă în *Formprobleme der Gotik;* dar lucrul fără îndoială că poate fi făcut. Căci, în adevăr, abstractismul orientalilor nu decurge din acea panică pe care o trezește în sufletul primitivului lipsa oricărei reprezentări sau noțiuni care să-l orienteze în haosul fenomenelor, ci din simțirea propriei nimicnicii și a dureroasei relativități a lucrurilor, dobîndită la capătul unei adînci experiențe a lumii și a vieții. Frica de lume nu există la oriental „*înaintea* cunoașterii, ci *deasupra* cunoașterii". [4] De aceea

[1] *Op. cit.*, p. 20.
[2] *Op. cit.*, p. 23.
[3] Cp. *Abstraktion und Einfühlung*, **p. 4** și urm.
[4] *Formprobleme der Gotik*, p. 25.

„frica sa este limpezită în adorație, resemnarea sa a devenit religie. Viața nu mai este pentru el o confuză și chinuitoare lipsă de sens, ea îi este lui sfîntă, pentru că se înrădăcinează în niște adîncimi care omului îi sînt inaccesibile și care îl lasă să presimtă nimicnicia sa." [1]

Este probabil că din această situație a orientalului față de lume, deosebită de aceea proprie primitivului, și arta abstractă a celui dintîi se învestește cu anumite însușiri specifice. Worringer nu urmărește însă mai de aproape aceste însușiri specifice ale artei orientale și se mulțumește să observe că „ochiul european" nu este educat pentru a distinge „nuanțele artei abstracte", recunoscînd în ea, ori din ce cultură ar veni, numai „comunul, și anume antivitalul, îndepărtarea de natură". [2]

Am spus că dacă din simpatie elimin încrederea panteistă a omului în natură, obțin o nouă formă de artă. Această formă este „goticul". „Goticului" îi dă Worringer o accepțiune mult mai întinsă decît aceea pe care, în istoria artei, o are așa numitul „stil gotic". Căci pe cînd, în această din urmă accepțiune, termenul desemnează arta Occidentului cam de la finele veacului al XII-lea pînă prin veacul al XV-lea, Worringer înțelege prin el o „voință de artă" mult mai generală, căreia i se subordonează și arta din vremea năvălirii barbarilor, și aceea din epoca merovingiană, și așa-numitul „stil romanic", ba chiar Renașterea în Nord, printr-un Dürer și Holbein, apoi „barocul" și chiar unele modalități ale artei moderne. Scheffler, pe care l-am citat și mai sus, fiindcă nu întrebuințează noțiunea „abstracțiunii" ca valoare estetică, profesînd numai o dualitate polară, fără contrarietăți interne, se vede nevoit să extindă „goticul" la preistoric, indic, egiptic, baroc etc. [3] Adevărul este că „goticul" are, ca și arta orientală, o situație intermediară între arta primitivului și a clasicului. De aceasta din urmă îl apropie interesul pentru vital și îl îndepărtează, înrudindu-l cu arta primitivilor, spaima de vital; după cum arta orientalilor se unea cu cele două capete ale seriei prin frica de viață și maturitatea experienței. Interesul și spaima față de viață dau laolaltă acea

---

[1] *Op. cit.*, p. 25.
[2] *Op. cit.*, p. 26.
[3] Scheffler, *op. cit.*, p. 24.

fantastică descriere de forme vii (ca în așa-numita „ornamentică animală", *Tierornamentik*), care nu exprimă însă acel armonios și tonic sentiment al vitalității proprii, care am văzut că stă la baza artei clasice, ci servește de expresie unei valori spirituale de ordin absolut, de care „omul gotic" se simte posedat și în care el țintește parcă să se resoarbă printr-un nebunatic joc al dinamicii interne. Față de formele artei sale, și omul gotic se comportă simpatetic, numai că în exercițiul estetic el nu se mulțumește să însuflețească obiectele ce-i stau în față, ci vrea să-și stimuleze activitatea lăuntrică pînă la potența delirantă care să-l pună în contact cu o valoare transcendentă realității. „Așa se oglindește sufletul gotic în ornamentica nordică: curbele simțirii sale descriu aci linia. Nemulțumirea, lăcomia de noi potențări, impulsiunea care, în cele din urmă, se pierde în infinit, tot ce trăiește în această confuzie de linii, alcătuiește viața acestui suflet. El și-a pierdut inocența inconștienței, dar n-a putut străbate nici pînă la măreața renunțare la cunoaștere a orientalului, nici pînă la fericirea în cunoaștere a omului clasic, și astfel, lipsit de orice limpede și naturală satisfacție, nu mai poate trăi decît într-o satisfacție spasmodică și nefirească. Numai această violentă potențare îl mai poate smulge pînă la acea sferă de senzații în care pierde, în sfîrșit, sentimentul dizarmoniilor lăuntrice, în care se mîntuiește de neliniștita și neclara sa relație cu icoana lumii. Suferind în mijlocul realității, exclus de la naturalețe, năzuiește către o lume a suprarealului și a suprasensibilului. Îi trebuie vîrtejul senzației pentru a se ridica deasupra sa însuși. Numai în beție simte fiorul eternității." [1]

În sfîrșit, consecvent metodei descrisă mai sus, urmărește Worringer expresia subconștientului metafizic al culturii gotice în religie și filozofie. Despre filozofia scolastică, socotește

---

[1] *Formprobleme der Gotik*, p. 50. Străin de patetismul propriu expresiunii lui Worringer, mai moderat, dar în ansamblul operei sale rămînînd mai diletant, Scheffler exprimă idei înrudite, adoptînd formula „Spiritul gotic creează pe toate treptele forme ale liniștii și ale fericirii" (*op. cit.*, p. 40). Adevărul exaltatei psihologii descrisă de Worringer primește unele confirmări din partea etnografilor și cercetătorilor psihologiei primitive. Așa, ni se spune că la indigenii din Australia... „dansurile au de scop și ca efect să trezească și să întrețină, cu ajutorul unei excitații nervoase și a unei beții motrice, care au unele analogii în societățile mai înaintate, comuniunea de esență în care se confundă individul actual,

Worringer că pe nedrept i s-a adus învinuirea de a nu fi luptat pentru înaintarea adevărului și de a fi fost o simplă slujitoare a teologiei, cu sarcina de a converti în propoziții logice conținutul irațional al credinței, *ancilla theologiae*. Scolasticul, după părerea lui Worringer, n-a avut să slujească nici adevărului, nici teologiei. Uriașul său constructivism are mai degrabă un preț în sine.

Prin mișcarea abstractă a cugetării, prin fantastica sa dialectică, urmărea scolasticul să obțină și în filozofie același spiritual sentiment de beție care devenea intuitiv în arhitectură.[1] Caracterul de transcendență, care colora puternic religiozitatea medievalului, comanda și în filozofia sa, ceea ce am recunoscut ca un mijloc specific și în arta timpului.[2]

ființa ancestrală care retrăiește în el și speța animală sau vegetală care este totemul său" (Levy-Brühl, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, p. 95).

[1] *Formprobleme der Gotik*, p. 116.

[2] În construirea conceptelor sale, Worringer a fost înrîurit și de Hegel. În această privință Alfred Bauemler (*Hegels Aesthetik*, 1922, p. 19) a observat înrudirea dintre „simbolicul" lui Hegel și „abstractul" lui Worringer. Sînt, în adevăr, unele elemente care permit o identificare a abstractului și simbolicului, ca atunci cînd, descriind această din urmă formă artistică, găsim pe Hegel foarte aproape chiar de detaliul expresiunii pe care Worringer o va întrebuința: „Materialul ei (al arhitecturii simbolice) este însăși materialitatea ca grea masă mecanică, și formele ei sînt formele naturii anorganice, ordonate după raporturile abstracte și raționale ale simetriei. Fiindcă, în acest material și în aceste forme, idealul nu se lasă realizat ca spiritualitate concretă, și astfel realitatea descrisă rămîne exterioară ideii și legată cu ea numai printr-o relație abstractă — tipul fundamental al arhitecturii este și forma «simbolică» a artei. Căci arhitectura deschide mai întîi drum realității adecvate a lui Dumnezeu, ea... se silește... să degajeze natura din complexitatea inextricabilă a finitului și din diformitatea accidentalului" (*Vorlesungen* etc., I, p. 106). Cu toate acestea, uneori descrierea simbolicului amintește mai degrabă goticul lui Worringer, ca, de pildă, în următorul pasaj: „...Fiindcă ideea nu găsește o altă realitate drept expresie a sa și fiindcă se caută cu neliniște și lipsă de măsură (*Unruhe und Masslosigkeit*)... ea potențează formele naturii și aparențele realității în nehotărît și colosal, se învîrtejește în ele, clocotește și fermentează, le sluiește, le mistuie și le dilată în chip nefiresc și încearcă... să ridice aparențele pînă la idee" (*op. cit.*, I, p. 96—97). În sfîrșit, descriind altă dată extazul mistic al indianului, Hegel amintește de aproape ceea ce am aflat la Worringer despre nevoia sufletească pe care se construiește goticul: „Felul indic al unirii eului uman cu Brahma nu este decît o ascensiune continuu potențată către această extremă abstracțiune, în care nu numai tot conținutul concret dar și conștiința de sine trebuie să dispară, pentru ca omul să ajungă la ea" (*op. cit.*, I, p. 421).

IV. ARTA ȘI FENOMENUL TIPIC AL CULTURILOR. O. SPENGLER

CRITICA NOȚIUNII DE „ISTORIE UNIVERSALĂ"

Tendința nietzscheeană de a înțelege culturile ca pe niște individualități și, prin urmare, formele artistice dezvoltate în mijlocul lor ca pe niște valori incomparabile a rămas pentru Worringer un postulat executat numai pe jumătate. Pornind de la considerația că omenirea este implicată într un proces de treptată adaptare spirituală în univers, era firesc ca felurítele forme de cultură și de artă să fie coordonate într-un complex unitar, în care fiecare etapă își primește semnificarea din poziția relativă pe care o ocupă în evoluție. Formele de cultură și de artă devin astfel comparabile — și dacă din confruntarea lor nu rezultă nici o indicație că valorile înseși cu care aceste forme s-ar găsi într-o creștere continuă, împrejurarea se datorește faptului că succesul final al adaptării nu servește nici o clipă drept unitate de măsură și de prețuire a etapelor anterioare. Poziția pe care o formă de cultură și de artă o ocupă în unitatea procesului evolutiv nu-i servește lui Worringer la prețuirea, dar îi ajută la caracterizarea ei.

Mai consecvent reprezintă punctul de vedere nietzscheean germanul O. Spengler, a cărui carte despre *Ruina culturii occidentale* a stîrnit în anii din urmă o vîlvă cu puternic răsunet. Deși față de autorul *Considerațiilor inactuale* Spengler arată mai mult severitate, recunoaște o dată că „a deținut toate problemele decisive"[1] și mărturisește astfel un precursor. Multe din cele ce la Nietzsche erau implicite și nedezvoltate

[1] *Der Untergang des Abendlandes*, 1917; ed. 1923, vol. I, p. 66.

sînt aici tălmăcite și prelucrate. Înțelegerea culturilor ca individualități devine la Spengler baza unei învieri a trecutului făcută cu folosința unei puteri pentru care termenul de caracterizare și ambițiunea pe care și-o asumă ar fi „divinațiune poetică" ; după cum, sentimentul nietzscheean că vremea noastră este lipsită de o fecundă înrădăcinare în univers devine pentru Oswald Spengler simptomul apusului iremediabil al culturii occidentale.

Faptul că o cultură este o individualitate „de un ordin mai înalt" străbate în chip „involuntar" și în vorbirea noastră, care fără îndoială că personifică atunci cînd, de pildă, vorbește de „Antichitate", „Civilizație modernă" ș.a.m.d.[1] Dar dacă este așa, devine inacceptabilă acea sistematizare a istoriei universale în „antichitate", „ev mediu" și „timpuri noi", tocmai pentru că în felul acesta se exprimă vederea despre o evoluție supraindividuală a omenirii. Fiecare din termenii acestui proces apărîndu-ne respectiv ca o individualitate, trecerea continuă de la unul la altul contrazice noțiunea individualității, despre a cărei natură discontinuă am avut prilejul să ne exprimăm. Spengler supune, așadar, criticii sale însuși conceptul de „istorie universală" ca unul care nu numai că manifestă ideea unei dezvoltări continue, dar și ca unul care selectează, printre faptele și aspectele feluritelor culturi, ceea ce poate avea un raport oarecare cu interesele prezentului. Oricare ar fi obiectivitatea istoricului, ceea ce numim „istorie universală" se face de obicei sau cu înlăturarea, sau cu comprimarea faptelor aparținînd trecutului îndepărtat sau unor culturi cu desăvîrșire eterogene și cu amplificarea faptelor ținînd de trecutul mai nou și existînd în strînsă legătură cu interesele culturii prezente. Obiectivitatea istoricului poate fi oricît de mare, numai cu greutate se va putea el degaja de legea perspectivică în virtutea căreia aspectele se comprimă pe măsura îndepărtării lor de marginea largă a scenei. Un astfel de rezultat (corespunzînd desigur năzuinței romantice de a pătrunde în miezul generator al fiecărei forme separate de cultură) vrea să ajungă Spengler atunci cînd propune, în locul unei „istorii universale", o „morfologie a istoriei".

Această „morfologie a istoriei" distinge între un plan superficial și un plan adînc. Am văzut și la Nietzsche care este

[1] *Op. cit.*, p. 3.

rolul deosebirii dintre „suprafață" și „adîncime". Vederea despre „ambiguitatea existenței" capătă aici o nouă dar deosebită aplicare. Morfologia istorică se întreabă astfel dacă nu cumva „există o structură metafizică a umanității istorice care să producă plăsmuirile suprafeței" și răspunde că „adevăratul fel istoric de a considera lucrurile aparține domeniului semnificațiilor (*Reich der Bedeutungen*), unde deosebirea esențială nu este aceea dintre adevărat și fals, ci aceea dintre superficial și adînc".[1] Ceea ce locuiește în adîncul unei culturi primește la Spengler numele de „sufletul" sau „ideea" culturii, care nu este astfel decît „suma posibilităților interne", deosebite, la rîndu-le, de „realizările lor", adică de „aparențele sensibile ale istoriei". A scrie istoria morfologică a unei culturi înseamnă a urmări „realizarea progresivă a posibilităților ei".[2]

„FENOMENUL TIPIC"

La virtualitatea ideală și adîncă a culturii privirea istoricului nu poate străbate decît cu ajutorul unei intuiții tipice, al cărei exemplu ni l-a dat Goethe, atunci cînd, considerînd forma unei frunze, recunoștea legea de formațiune a plantei întregi. Adevăratul istoric îmbină intuiția particularului cu aprehensiunea tipicului ; sub ceea ce este trecător el recunoaște ceva durabil. El verifică astfel vorba goetheană că „tot ce este trecător e doar un simbol" (*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*). Toate manifestările unei culturi (fie acestea popoare, limbi, epoci, bătălii și idei, state și zei, arte și opere de artă, științe, sisteme de drept, forme economice și concepții despre lume, oameni mari și evenimente importante), toate sînt numai simboluri și trebuiesc interpretate ca atare.[3] În orice amănunt trebuie recunoscut fenomenul tipic, *das Urphänomen*.

Și în această privință avem impresia că Spengler strînge mai de aproape ceea ce în vremea din urmă s-a afirmat cu o energie crescîndă drept necesitate în înțelegerea organică

[1] *Op. cit.*, p. 3, 131.
[2] *Op. cit.*, p. 142.
[3] *Op. cit.*, p. 4

a unei culturi. Părerea că între feluritele forme ale culturii există o strînsă înrudire rămîne, în genere, vagă și greu de precizat. „Substratul metafizic" se invocă de obicei ca justificarea unei impresii rămasă confuză. Dar „substratul metafizic" nu prinde chiar fenomenul înrudirii ; el nu fixează motivul ideal, care stăruie și se repetă în diversitatea specifică a formelor culturii. Serviciul acesta îl face „fenomenul tipic". Din multiplicitatea formelor el extrage o schemă statică, un complex necesar de elemente care se repetă în orice caz particular. Este drept că Goethe și Spengler hipostazează „fenomenul tipic" și fac din el obiectul unei intuiții intelectuale. Față de acest „realism", se poate susține dimpotrivă că el nu este decît rezultatul unui proces logic de generalizare.[1]

„Fenomenul tipic" al unei culturi este „sufletul" acelei culturi, întrucît el a primit o formă, întrucît și-a realizat posibilitățile interioare. Despre „subconștientul metafizic", amintit în capitolele anterioare, se poate spune că înfățișează suma posibilităților unei culturi înainte de realizarea lor. „Subconștientul metafizic" este un fond difuz și virtual ; „fenomenul tipic" este formă actualizată. Cercetătorii care au în vedere mai cu seamă „subconștientul metafizic" pun greutatea pe sensul ideal al unei culturi, pe ceea ce ea gîndește despre propria-i situație în univers ; Spengler, cu al său „fenomen tipic", urmărește organicitatea culturii, comunicarea dintre feluritele ei forme și nu se ocupă despre ceea ce alcătuiește semnificația ei adîncă. Dacă, așadar, Spengler a adus o importantă contribuție, prin preocuparea de a fixa realitatea plastică a înrudirii dintre formele culturii, rămîne o insuficiență a cărții sale faptul că logosul culturilor nu este niciodată întrebat și, prin urmare, nu ne vorbește în nici un fel.

RELAȚIUNEA DINTRE TIMP ȘI SPAȚIU. SPAȚIALITATEA CULTURILOR

„Fenomenul tipic" al unei culturi este felul în care ea construiește spațiul. Fiecare cultură resimte și înfățișează spațiul într-un fel deosebit. Vederea kantiană despre spațiu ca

[1] Asupra noțiunii de *„Urphänomen"* (pe care îl traduce cu „fenomen originar") la Spengler și la alții, vd. și L. Blaga, *Fenomenul originar*, 1925.

formă invariabilă a intuiției găsește la Spengler împotrivirea cea mai categorică. Vom vedea îndată cum spațialitatea antichității se deosebește fundamental de aceea a culturii occidentale, egiptene ș.a.m.d. și cum în această variațiune stă și diferența lor tipică. Deocamdată este necesar să observăm că Spengler se reapropie într-un alt punct de Kant (cu toate că el manifestă și aici o retorică de împotrivire) și anume în ce privește funcțiunea corelativă a spațiului și a timpului. Pentru Kant, spațiul și timpul erau cele două forme ale intuiției, forme absolut eterogene și care n-aveau altă legătură între ele decît aceea că se exercitau asupra unei materii comune. Această materie comună poate acum alcătui obiectul unei intuiții externe sau al unei intuiții interne. Același lucru îl putem percepe ca ceva exterior nouă, sau ca o reprezentare de-a noastră, ca un pur eveniment sufletesc. La lumina acestei distincții, spațiul apare ca forma proprie a intuiției externe, pe cînd timpul, drept forma intuiției interne. Cum însă orice percepțiune externă este în același timp și obiectul unei intuiții interne, Kant afirmă că timpul este o formă comună a tuturor intuițiilor *(Kritik der reinen Vernunft,* I, I, § 6). Reluînd distincția kantiană dintre timp ca formă a intuiției interne și spațiu ca formă a intuiției externe, Spengler numește timpul forma actului intuiției și spațiul forma lucrului intuit[1] *(Form des Anschauens und Form des Angeschauten)*. Observației interne intuiția nu-i poate apărea decît ca act, ca efortul de aprehensiune al unui rezultat pe care nu-l putem fixa decît situîndu-l în spațiu (fie și în spațiul reprezentat !). Această stare de lucruri îl îndreptățește pe Spengler să se folosească de terminologia amintită. Iată însă că actul intuiției precede intuiției ca rezultat ; timpul precede deci spațiului. Spațiul este cristalizarea procesului temporal. În felul acesta reușește Spengler să întreacă eterogenia absolută dintre timp și spațiu.

Această justificare logică a relațiunilor pe care le presupune între timp și spațiu rămîne însă la Spengler episodică. O întemeiere mai susținută caută el în acea psihologie cu linii largi despre care un exemplu ne-a dat și Worringer. Spengler pornește de la momentul hotărîtor cînd omul se trezește la viață interioară. În acest moment, care marchează depășirea

[1] *Op. cit.*, p. 227.

copilăriei, omul dobîndeşte îndoita cunoştinţă a singurătăţii sale în lume şi a bogăţiei sale lăuntrice. O mare năzuinţă (*Sehnsucht*) vine să ocupe sufletul său. „E năzuinţa dirijată către scopul devenirii, către împlinirea şi realizarea posibilităţilor interne, către desfăşurarea ideii propriei existenţe. E năzuinţa adolescenţei care apare în conştiinţă, cu o claritate crescîndă, ca sentimentul unei neîncetate direcţii şi care mai tîrziu stă în faţa spiritului matur în forma *enigmei* neliniştitoare, plină de seducţie şi irezolvabilă a *timpului*. Cuvintele Trecut şi Viitor dobîndesc dintr-o dată o semnificaţie care ţine de Fatalitate." [1] Din această sugestivă evocare a momentului cînd omul se trezeşte la experienţă intimă, teoria trebuie să reţină rolul pe care îl joacă în formarea ideii de timp. Că noţiunea de timp se alimentează din partea năzuitoare a fiinţei noastre, din voliţiunile noastre, prin distanţa pe care o introduc între dorinţă şi satisfacţie, prin reprezentarea scopului însoţită de sentimentul aşteptării, este un lucru pe care l-a afirmat uneori psihologia. [2] Nu este deci riscată ideea, chiar în forma rapsodică pe care i-o dă Spengler, că conştiinţa timpului primeşte un puternic aflux din neliniştea temperamentală care urmează copilăriei placide şi că, în tot cazul, odată cu această epocă, timpul primeşte o însemnătate deosebită pentru viaţa noastră. Este o observaţie nouă şi fructuoasă că, odată cu trezirea omului la viaţa interioară, se naşte şi năzuinţa de a stăpîni depărtările, de a umple abisul lumii cu bogăţia lăuntrică, năzuinţa de a-ţi apropia infinitul prin extinderea propriei tale fiinţe în infinit. [3] Dar această uriaşă pornire se izbeşte îndată de numeroase obstacole.

---

[1] *Op. cit.*, p. 107.

[2] Op. cap. despre „timp", în Th. Ribot, *L'Evolution des idées generales.*

[3] Asupra trezirii idealului în vîrsta care urmează copilăriei, vd. şi C. Rădulescu-Motru, *Curs de psihologie*, p. 348. „Idealul fiind răsărit din structura eului, este uşor de înţeles pentru ce vîrsta adolescenţei este vîrsta lui preferată. În anii adolescenţei se trezeşte conştiinţa personalităţii. Copilul are o memorie deschisă tuturor cunoştinţelor. Sufletul copilului este capabil de variate emoţii. Voinţa lui se conduce de motive morale. Dar copilul nu se simte pe el ca o persoană, în înţelesul larg al cuvîntului. Sufletul său nu formează un centru din care să se valoreze activitatea sa şi a celorlalţi. El nu are încă simţul metafizic : de a se întreba. de ce şi pentru ce trăieşte. Acestea se produc în vîrsta adolescenţei."

„După cum orice devenire se îndreaptă spre un devenit, în care sfîrşeşte, tot astfel sentimentul esenţial al devenirii, nostalgia, se atinge cu sentimentul care se leagă de ceea ce închide o devenire, frica. În prezent simţim scurgerea lucrurilor, în trecut simţim deşertăciunea lor. Aci e rădăcina fricii eterne de irevocabil, atins, definitiv, de lume ca de ceva realizat, de viaţa în care odată cu naşterea este hotărîtă şi moartea, frica de clipa în care posibilul s-a întîmplat, viaţa s-a împlinit şi s-a desăvîrşit lăuntric şi conştiinţa a ajuns la scop." [1] Expresia comună şi cea mai generală a tuturor acestor obstacole sînt plăsmuirile spaţiale. Căci spaţiul este ceea ce este sustras devenirii ; este imobil şi mort. Trecutul care nu se mai întoarce, natura desăvîrşită în bogata ei eflorescenţă organică, depusă în straturi, cristalizată în forme, moartea care a încheiat procesele vieţii, plasticele opere ale spiritului, tot ce înseamnă închiderea unei deveniri este formă spaţială. Frica de viaţă, adică frica de ceea ce ameninţă felicitatea lăuntrică, de ceea ce ridică piedici de netrecut în faţa năzuinţei infinite a sufletului, îşi găseşte şi ea expresie în spaţiu. În formele spaţiale pe care mintea omului le gîndeşte şi mîinile sale le execută se exprimă frica de viaţă, limita fericirii. Toate creaţiunile noastre sînt simboluri ale fricii care mărgineşte năzuinţa noastră, a spaţiului „care a ucis timpul". „Teama respectuoasă de tot ce este independent de noi, legiferat, legitim, de străinele puteri ale lumii, este originea tuturor plasticizărilor (*Formgebunden*) elementare." În ceea ce omul va crea (chiar în imaginea pe care şi-o va face despre realitate), vom putea deci întrezări ceea ce devine sufletul său cînd se trezeşte din liniştea şi neştiinţa copilăriei.

Ceea ce am spus aici despre procesele care se desfăşoară în sufletul individual valorează şi pentru amintitul „suflet al culturilor". „O cultură se naşte în momentul cînd un mare suflet se trezeşte din starea eternei copilării, se desface ca o formă din amorf, ca ceva mărginit şi pieritor din nemărginit şi statornic." [2] Ceea ce „sufletul" devine atunci pare că atîrnă şi de *peisajul matern* în care Spengler ne spune că culturile

---

[1] *Op. cit.*, p. 108.

[2] *Op. cit.*, p. 110, 144, 227.

sînt înrădăcinate întocmai ca nişte plante.[1] El dobîndeşte o anumită conştiinţă a timpului, care se proiectează într-o anumită modalitate a spaţiului. Spengler nu urmăreşte mai de aproape cauzele acestor diferenţe şi se mulţumeşte să afirme că „formele corelative ale timpului şi spaţiului sînt în fiecare cultură altele".[2]

DIFICULTĂŢI ÎN TEORIA ARTEI FAUSTICE, ANTICE ŞI EGIPTENE

Nu sîntem siguri că toată această sistemă este aplicată în chip consecvent de Spengler la studiul feluritelor culturi care compun istoria oamenilor. Cel puţin în cazul culturii occidentale, care mai primeşte şi numele de „faustică", „fenomenul tipic" este spaţiul cu trei dimensiuni infinit.[3] „Sentimentul unei descătuşări, al mîntuirii şi topirii sufletului în nesfîrşit, al unei liberări de orice greutate materială"[4], este caracteristica sufletului faustic. Continua sa devenire nu se izbeşte de nici o piedică. „Omul Occidentului trăieşte cu conştiinţa devenirii, cu privirea mereu îndreptată către Trecut şi Viitor."[5] Suma experienţelor trecute ale unui ins, caracterul său, adică potenţa din care va decurge devenirea sa

[1] *Op. cit.*, I passim şi II, cap. I. Gîndirea lui Spengler capătă în acest punct o coloratură naturalistă. Dependenţa culturilor de peisaj o interpretează el în sensul analogiilor naive pe care le-am observat la francezi. Aşa, d.p., sufletul antic cu năzuinţa sa către mărginit şi prezent o explică el prin mulţimea micilor insule şi promontorii ale Mării Egeice, pe cînd sufletul năzuitor în infinit al culturii occidentale prin caracterul şesurilor din Ţara Francilor, Burgundia şi Saxonia. Cp. critica acestui aspect al gîndirii lui Spengler în August Messer, *Oswald Spengler als Philosoph*, 1922, p. 74 şi urm.

[2] *Op. cit.*, p. 109.

[3] Despre multiplicitatea notelor care intră în epitetul „faustic", vd. O. Walzel, *Goethe u. das Problem der faustschen Natur* (articol din *Internationale Wochenschrift*, 1908, reprodus în *Vom Geistesleben des 18. u. 19. Jahrhunderts*, 1911). Dintre acestea, Spengler pare a reţine mai ales aceea privitoare la „nostalgia în care omului i se manifestă suprasensibilul, divinul, infinitul. Această nostalgie se referă mai întîi la infinitul spaţiului", p. 161.

[4] *Op. cit.*, p. 233.

[5] *Op. cit.*, p. 340.

ulterioară, este obiectul „portretului" pictural, gen prin excelenţă faustic, alături de „peisaj", al cărui obiect este vastitatea luminoasă şi nesubstanţială. Muzica este, în sfîrşit, arta de căpetenie a omului occidental. Ne este cu neputinţă să amănunţim aci felul cum Spengler controlează, în multe din elementele culturii noastre, caracterul fundamental al sufletului faustic. Ne mărginim să subliniem că nicăieri în dezvoltările sale n-am întîlnit ceva care să ne arate că „spaţiul faustic" ar opri într-un chip oarecare năzuinţa către infinit a sufletului care se trezeşte la viaţă interioară. „Spaţiul faustic" nu apare niciodată ca o plăsmuire sustrasă devenirii, imobilă. Nostalgia occidentalului construieşte un spaţiu în care dimensiunile aleargă la infinit. „Frica de lume" pare să nu intervină niciodată în sufletul acesta îmbătat de plinătate lăuntrică. Nostalgia îl ocupă cu exclusivitate. Aşa apare îndoiala că procesele care pentru Spengler însoţesc naşterea unei culturi, sau nu se verifică în cazul culturii faustice, sau că sufletul acesteia prezintă în realitate un alt caracter. Prima ipoteză e mai plauzibilă. Ceea ce Spengler spune despre tendinţa elementară a culturii faustice ne este în esenţă cunoscut şi mai dinainte, de la Schiller şi Hegel, apoi de la Worringer, şi desigur că sugestia „dionisiacului" nietzscheean a lucrat şi ea aici. Infinitul, absolutul, idealul sînt valori pe care le-am întîlnit şi mai înainte în expunerea noastră. Spengler şi le asumă şi le transformă în noţiunea unei mişcări fără conţinut şi fără scop. Încercarea de a surprinde însă o schemă spaţială în această devenire fără formă nu putea fi încoronată de succes, pentru că ar fi fost contradictoriu ca devenirea să se însoţească cu ceea ce o contrazice, cu forma, cu imobilitatea. O temă imposibilă îşi propune Spengler, şi de aceea dezvoltările sale în această privinţă sau anulează principiul sistematicii sale sau se opun între ele şi nu reuşesc să străbată peste confuzie şi contradicţie.

Cultura antică (greco-romană) lasă mai degrabă să se recunoască în ea o schemă spaţială, ca „fenomen tipic". Spaţialitatea antică se lasă bine exprimată prin ceea ce Goethe numea odată „prezentul apropiat", *der nahe Gegenwart*. În toate manifestările culturii antice recunoaştem aceeaşi tendinţă către mărginit, prezent, material, palpabil. Simbolul antichită-

ții este „corpul“.[1] „Cosmosul“, despre care grecii vorbesc, este suma bine ordonată a tuturor lucrurilor vizibile, mărginită de bolta materială a cerului. „Nevoia de a gîndi alt spațiu, dincolo de acest înveliș, lipsea cu desăvîrșire sentimentului antic al lumii.“[2] Universul este exclusiv material și mărginit. Chiar ceea ce numim calitățile lucrurilor — după cum explica Democrit — nu sînt decît mici particule materiale, degajate din lucruri și depuse în noi. Procesele nu pot fi gîndite independent de materie. Noțiunea unei pure energii îi este antichității imposibilă. Totul trebuie să aibă pentru grec o existență palpabilă. Care va fi atunci idealul artistic al antichității ? „Statuia antică, în strălucita ei corporalitate, în întregime construcție și suprafață expresivă, cuprindea pentru ochiul antic tot ceea ce se numește realitate.“[3] Omul înfățișat de statuara antică, pură prezență, nu manifestă în trăsăturile sale acea diferențiere a expresiei în care s-a depus parcă trecutul și pe care o întîlnim în portretistica occidentală. Se poate, în adevăr, susține că grecului îi lipsește sentimentul trecutului biografic și istoric, după cum îi lipsește și sentimentul infinitului spațial. Literatura lui nu cunoaște nici biografii, nici memorii ; iar Tucidide însemna, la începutul istoriei sale, că înainte de epoca la care el își scria opera (sec. IV a. Cr.) viața omenirii nu cunoaște vreun eveniment de o însemnătate oarecare. Același sentiment al mărginitului prezent și palpabil își găsește expresie și în templul antic. Spațiul său interior n-are ferestre și coloanele sînt așezate în așa fel încît îi răpește cu îngrijire lumina. Întreaga sa dispoziție este circulară. Un corp descris în jurul unui punct central, nemișcat, odihnind în sine, este templul grecesc. Chiar din aceste puține trăsături se vede bine că „fenomenul tipic“ al culturii grecești este cu adevărat o schemă statică. Dar și aici

[1] Caracteristic și în sprijinul criticii pe care am adresat-o teoriei spengleriene despre „faustic“ este că Spengler nu găsește nici un „simbol“ pentru sufletul faustic. „Simbolurile“ sînt, în adevăr, „devenite, nu în devenire... rigid mărginite și subordonate legilor spațiului“ *(op. cit.*, p. 216). Cu totul gratuit adaugă Spengler că „simbolurile sînt devenite (mărginite) chiar atunci cînd semnifică o devenire“ pentru că ceea ce el încearcă să strecoare ca simbol al culturii occidentale : „spațiul infinit“, nu este nicidecum un simbol în spiritul definiției sale și nu ne convinge deloc că devenirile pot avea și ele simboluri.

[2] *Op. cit.*, p. 232.

[3] *Op. cit.*, p. 231.

apare o greutate. Spațiul antic este *însuși spațiul* (așa cum l-a descris Spengler), iar nu o modalitate a lui. Principiul că „fiecare cultură resimte în alt chip spațiul“ nu se poate deci aplica antichității, pentru că ea ne arată că îl resimte și îl înfățișează în termenii cei mai generali. „Negație a devenirii“ este ceea ce se poate spune mai general despre spațiu, dar aceasta este și formula care, după Spengler, îmbrățișează caracteristica sufletului antic. „Fenomenul tipic“ al antichității fiind spațiul însuși, rezultă că nu în felul ei de a resimți spațiul trebuia căutat „fenomenul“ ei „tipic“ sau că spațialitatea antică modifică într-un punct oarecare spațiul ca generală categorie și că această modificare Spengler n-a știut s-o recunoască. Pe de altă parte, dacă ne amintim că spațiul rigid este expresia „fricii de lume“, apare firesc întrebarea dacă, în adevăr, socotește Spengler că „frica de lume“ a fost în asemenea măsură motivul preponderent al sufletului antic încît el să izgonească urma oricărui proces și a oricărei năzuințe din plasticizările culturii sale. O asemenea opinie ar contrazice tot ce știm mai dinainte despre sentimentul de viață al antichității. Chiar Nietzsche, care, cu teoria sa despre pesimismul fundamental al grecilor, contrazicea în mod senzațional viziunea tradițională despre grecism a unui Winckelmann, făcea să funcționeze, alături de „durerea de a trăi“, tendința de a persista în viață, și atribuia acestui din urmă motiv înclinarea grecului de a se înconjura, prin mitologia, plastica, epica și tragedia sa, cu limpezi, luminoase și bine conturate apariţiuni. „Frica de viață“ există cu tragică exclusivitate, după Worringer, numai în sufletul primitivului și al orientalului, și acestuia îi corespunde arta abstractă, cu care desigur că Spengler n-a vrut să identifice pe cea elenă. Dacă Spengler n-ar fi urmărit numai „fenomenul tipic“ al unei culturi și dacă el ar fi păstrat legătura cu sensul ideal pe care acesta îl tălmăcește, atunci ar fi prevăzut dificultatea simptomaticii sale și ar fi știut poate s-o rezolve.

În alte dăți spațialitatea unei culturi ar fi putut coincide cu „fenomenul“ ei „tipic“. E mai întîi cazul culturii egiptene, căreia însă Spengler îi rezervă un loc cu mult mai redus. Aci nu mai avem de-a face cu spațiul însuși, ci cu o modificare de-a lui — și în această conformație specială simțim mai limpede care este anume obstacolul ce se opune năzuinței în toate direcțiile a sufletului trezit la viață interioară. Despre

sufletul egiptic ni se spune că el „se vedea călătorind pe o strîmtă cărare a vieţii şi cu neînduplecare prescrisă, la capătul căreia trebuia să dea socoteală judecătorului morţilor. Aceasta era pentru el ideea fatalităţii. Existenţa egipteanului este aceea a unui *călător* într-una şi mereu aceeaşi direcţie. Simbolul ei se lasă... mai de aproape cuprins prin cuvîntul *drum.*"[1] Am spus că spaţialitatea ar fi putut numai să se acopere aici cu „fenomenul tipic" pentru că schema spaţială pe care o traduce cuvîntul „drum", fără îndoială extrasă din considerarea arhitecturii egiptene, este îndată aplicată la aceeaşi arhitectură, dar nu este urmărită dacă şi mai departe se verifică în celelalte forme ale aceleiaşi culturi. Un *drum* reprezintă seria ritmică a încăperilor piramidei. Reliefurile care acoperă zidurile acestor coridoare au menirea, pentru că în ele toate relaţiunile de adîncime sînt convertite în relaţiuni de plan, să împiedice orice perspectivă laterală şi să lungească astfel perspectiva adîncă.

Simbolul culturii magice (indică, chaldeică, asiriană, iudaică, islamită, dar mai ales arabă) ne spune Spengler că este *peştera* (desigur prin aspectul ei de boltă). Şi aici avem de-a face cu o modalitate particulară a spaţiului. Ne-a rămas însă nelămurit în ce chip schema *bolţii,* pe care Spengler o împrumută stilului arab şi bizantin, se verifică şi în elementele variate ale culturii căreia îi consacră, dealtfel, mai ample dezvoltări în vol. II, cap. III.

Ceea ce Spengler adaogă despre cultura chineză (drumul prin peisaj) şi despre cultura rusească (şesul nemărginit) este cu totul sumar şi se pierde ca ultimele valuri care ajung pe ţărm.

IMITAŢIE ŞI ORNAMENT

„Fenomenele tipice" despre care vorbeşte Spengler nu sînt întrunite într-un sistem oarecare. Faptul că Spengler gîndeşte pînă la capăt ideea individualităţii culturilor ne putea face să prevedem acest lucru. „Fenomenele tipice" ar fi putut însă intra într-un sistem, chiar cînd culturile ar fi rămas

[1] *Op. cit.,* p. 244.

discontinue, dacă Spengler ar fi urmărit şi interesele, care nu pot fi decît restrînse, pe care omul le manifestă în faţa universului. Acest lucru nu-l face Spengler, deşi, în mod mai mult întîmplător şi în legătură numai cu problema artistică, el este adus să vorbească odată despre sentimentele care stau la baza a două idealuri stilistice deosebite. Aşa interesează Spengler şi în chip restrîns dualismul artei. La acest punct el citează lucrarea *Abstraktion und Einfühlung* şi rămîne încă sarcina referatului nostru să vedem ce devine la Spengler influenţa incontestabilă a lui Worringer.

„Simpatie" şi „abstracţiune" devin la Spengler „imitaţie" şi „ornament". În expunerea lui Spengler, cu toată înclinarea sa de a hipostazia chiar impresia cea mai fugitivă şi de a aglomera conceptele într-o inextricabilă clădire, analiza distinge mai multe momente. „Imitaţia" este definită mai întîi (în termenii esteticii simpatiei şi din punctul de vedere al acestei estetici, acela al subiectului uman care se bucură de artă) ca „proiectarea eului nostru într-o esenţă străină" (*Sich-hineinversetzen in ein fremdes „es"*). La acestea Spengler adaugă că imitaţia „urmează fluxul vieţii", că ea reproduce totdeauna unul din ritmurile universului. Exemplul „portretului" nu-i face greutăţi lui Spengler, pentru că acordul caracteristic al imitaţiei are în vedere aci „ascunsa vibraţie a vieţii care ne stă în faţă". Contopirea simpatetică, din care e constituită „imitaţia", ar părea că nu mai lasă loc în conştiinţă pentru ceva care să poată fi gîndit separat de esenţa străină cu care ne contopim. Cu toate acestea, Spengler afirmă că prin „imitaţie"... „ni se dezvăluieşte în jocul suprafeţei ideea, *sufletul* eterogenului". Mai departe ni se afirmă că în „imitaţie" dinamismul modelului se prelungeşte firesc în mişcare proprie.[1] „Ceea ce privim ca mişcare în lumea înconjurătoare... redăm din nou prin (aceeaşi) mişcare." Observaţie valabilă atît pentru punctul de vedere al subiectului receptor, cît şi pentru acela al creatorului de artă. „Un aspect oarecare îl redăm prin mişcarea pensulei, a daltei, prin mişcarea vocii în cîntec, prin tonul povestirii, vers, descriere, dans." „Imitaţia" este, aşa-

[1] Worringer observă că în „linia gotică"... „o violentă voinţă expresivă imprimă mişcarea sa articulaţiei mîinii" *(Formprobleme der Gotik,* p. 33).

dar, în același timp contemplație și activitate, joc. Este îndoielnic totuși că marii artiști imitativi-simpatetici, un Rubens, un Michelangelo, fac astfel să se prelungească spectacolul mișcării în gestul însuși al creațiunii; este mai probabil chiar că activitatea creatoare este la ei mult mai puțin instinctivă, mult mai deliberativă. O astfel de convergență între expresivitate și gestul creațiunii a fost însă observată în arta infantilă. În acest domeniu s-a vorbit despre o *însuflețire gesticulatorie* (*gebärdenhaftes Beleben*), despre tendința artiștilor-copii de a picta, de pildă, un peisaj „furtunos" cu „furtunoase", „sălbatice" mișcări ale mîinii.[1]

Despre „ornament" ni se spune dimpotrivă că el nu „urmează fluxul vieții, ci i se împotrivește rigid", așa precum arta abstractă, despre care vorbea Worringer, reprezenta și ea un punct de sprijin în goana neîncetată a fenomenelor. Pe cînd „imitația" se desfășoară în timp, „ornamentul" este „ceva sustras timpului, e întindere pură, solidificată, persistentă". În timp ce „imitația" are un început și un sfîrșit, „ornamentul" posedă numai durată. Pe cînd „imitația" reproduce unul din ritmurile universului, „ornamentul" răsfrînge cauzalitatea macrocosmosului. În timp ce imitat poate fi numai un destin particular, „ornamentul" este simbolul ideii, în genere, de destin... „Imitația se hrănește din *ură* și *iubire* (*Hassen und Lieben*); de aceea ceea ce contrazice imitația, acordul simpatetic al propriului cu eterogenul, primește numele de *urît* (*hässlich*).[2] „Ornamentul se sprijină pe *frică* și *iubire* (*Fürchten und Lieben*). De aceea un simbol ornamental „poate insufla frică și să elibereze de frică". Dar încetînd de a se ocupa de „ornamental" ca de un stil separat, pentru a vorbi de „latura ornamentală" a oricărei opere (și mînat desigur de dorința de a prelungi paralelismul cu „imitația"), Spengler observă că ne găsim cu acest aspect în fața unui limbaj de forme cu o viață independentă, fixat mai dinainte și pe care artistul îl deprinde ca pe o meserie. Formulele întrebuințate în marile stiluri arhitecturale, regulile scalzilor și ale trubadurilor, tehnica eposului vedic, homeric sau celtic-germanic, canoanele dramei franceze ș.a.m.d. sînt invocate de

[1] Vd. G. F. Hartlaub, *Der Genius im Kinde*, 1922, p. 44.
[2] Cp. Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*, I, p. 593 și urm.

Spengler ca mărturii ale faptului că formele trăiesc în *ornamental* o viață generală și autonomă. Dacă însă orice operă prezintă un aspect ornamental, dacă artistul se folosește pururi de un tezaur de forme stabile, care mai e rațiunea de a afirma, cu ocazia „imitației", continuitatea dintre mișcarea vieții și mișcarea creatoare ?[1] Cu aceste greutăți și imprecizîuni ni se prezintă contribuția lui Spengler și în această privință.

[1] *Op. cit.*, p. 247—254.

V. DUALISMUL ARTEI PE BAZE PSIHOLOGIC-STRUCTURALE

W. DILTHEY ŞI BAZELE PSIHOLOGIEI STRUCTURALE

Aplicîndu-se să stabilească tipurile estetice active în istoria omenirii, metoda filozofic-culturală întrebuinţată de Worringer şi de Spengler întîmpină unele dificultăţi. În ce-l priveşte pe Spengler, am văzut că preocuparea sa de a cuprinde fenomenul culturii în stricta sa particularitate individuală conduce mai degrabă la disoluţia ideii de „tip", deşi, recunoscînd că un număr mic şi veşnic acelaşi de procese stă la baza oricărei culturi, el ar fi putut să stabilească şi numărul restrîns al combinaţiilor lor tipice.

Am spune că metoda filozofic-culturală, întrucît porneşte de la studiul culturilor care integrează istoria omenirii, posedă în însăşi natura ei factorul care se opune distincţiei tipologice. Istoria, în adevăr, nu poate fi concepută decît sau ca o devenire continuă, sau ca o multiplicitate de elemente ireductibile, despre totalitatea ei nu se poate spune decît că sau se orientează evolutiv către un scop, sau că realizează treptat un logos imanent, sau că înfăţişează o pluralitate asistematică — în toate cazurile că se opune reducerii ei la un număr mărginit de tipuri statornice, integrabile într-un sistem. Din aceste motive, cercetătorii atenţi mai cu seamă la distincţiile de tipuri au părăsit încă mai demult metoda filozofic-culturală, pentru a adopta una pe care vom numi-o „structural-psihologică". Acela care, preconizînd mai întîi această metodă, a determinat şi un puternic curent filozofic, a fost Wilhelm Dilthey (1833—1912).

Înarmat cu metoda psihologiei structurale, cercetătorul care studiază produsele culturii omeneşti descoperă cu uşurinţă sub ele pe om şi puterile sale sufleteşti. Este drept că primul rezultat al analizei constă în a distinge între subiectele umane şi însuşirile lor, determinările lor predicative. Acestea din urmă au o sferă mai largă decît aceea a subiectului şi de aceea mintea omenească este înclinată să le acorde şi un fel de existenţă autonomă. Determinările predicative sînt astfel substanţializate în concepte generale ca dreptul, religia sau arta, pe care le închipuie ca nişte esenţe active înapoia indivizilor particulari, sau între ei. Dar această iluzie firească este curînd risipită. Pe treapta următoare, analiza recunoaşte că între subiecte şi energiile care stau la baza determinărilor lor predicative nu există raportul pe care ştiinţele naturii îl presupun între elemente şi legi. Energiile care se exprimă în determinările predicative ale subiectului nu pot fi gîndite ca nişte raporturi pur formale de elemente şi care rămîn străine de conţinutul particular şi întîmplător al acestora din urmă. Energiile predicative fac parte tocmai din conţinutul subiectelor pe care le determină ; ele sînt elemente integrante în conştiinţa de sine a subiectului. Toate manifestările de care se ocupă istoria sau ştiinţele sociale sînt aşezate în periferia unui om, şi cercetarea nu poate să-şi propună altă sarcină decît să pătrundă la centru. *Omul* este astfel adevăratul obiect al ştiinţelor morale şi sociale.[1]

Pe acest om, Dilthey nu-l consideră însă ca pe o entitate abstractă, izolată din ambianţa socială, sustrasă devenirii istorice, adică întocmai aşa cum îl consideră psihologia tradiţională ; de aceasta din urmă, psihologia structurală se distinge prin aceea că omul nu mai este pentru ea terenul în care se repetă anumite procese uniforme, ci un întreg, înrădăcinat în mediul său natural şi spiritual-istoric, înzestrat cu anumite particularităţi tipice. Despre sarcina noii psihologii, ca bază de cunoaştere a vieţii istorice, Dilthey scrie : „(Noua psihologie) trebuie să depăşească cercetarea care pînă acum avea în vedere uniformitatea vieţii spirituale, să recunoască deosebirile tipice în cuprinsul acesteia din urmă, să supună descrierii

[1] *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1883), ed. 1922, p. 382 urm.

și analizei fantezia artistului, natura omului activ, și să întregească studiul formelor vieții spirituale prin descrierea proceselor și conținuturilor sale. Astfel se va umple lacuna existentă pînă acum în sistemele realității spiritual-sociale, între psihologie, de-o parte, și estetică, etică, politică și istorie, de altă parte.“ [1]

Toate aceste considerații au căpătat un grad mai mare de preciziune îndată ce Dilthey introduse noțiunea de „structură psihică“. Despre aceasta din urmă, Dilthey ne dă și o definiție cînd spune: „Ea este ordinea după care faptele psihice de diferite însușiri sînt legate, în viața evoluată a sufletului, printr-o relație internă sensibilă (*...durch eine innere erlebbare Beziehung*)“. [2] Structura psihică are un caracter teleologic. Ea se realizează necontenit pe sine atunci cînd aplică feluritelor momente ale vieții o prețuire în acord cu felul în care aceste momente se adaptează sau contrazic sistemul de forțe implicate în structură. Structura mai este teleologică și caută să se realizeze pe sine și pentru că individul, condus de prețuirea al cărei criteriu l-am văzut, caută să schimbe, prin acte voluntare în consecință, însușirile mediului său, sau să adapteze evenimentele exterioare ale vieții nevoilor sale interioare. Motivul adînc al structurii psihice coincide, așadar, cu instinctul conservării personale. Numai că instinctul acesta nu poate fi conceput, în spiritul lui Dilthey, ca o energie inconștientă de sine și de scopul către care se orientează, pusă în serviciul unei vieți care nu este decît o simplă expresiune biologică. Instinctul conservării personale, întrucît coincide cu energia imanentă a structurii, unește conștiința scopului pe care îl slujește cu interesul, nu pentru viață în genere, ci totdeauna pentru o anumită formă a vieții. El nu mai este un factor brut al stăruinței în viață ci un agent al culturii și al creației. [3]

[1] *Op. cit.*, p. 32.

[2] *Das Wesen der Philosophie*, în *Kultur der Gegenwart*, I, VI.

[3] Cu această concepție despre „structura psihică“, Ed. Spranger, un elev al lui Dilthey, se declară nemulțumit. În caracterul teleologic al structurii, care tinde să se realizeze pe sine, Spranger întrevede o urmă de biologism care nu poate da socoteală de natura ei cultural-creatoare. „Dacă sufletul individual, scrie Spranger, ar fi numai o asemenea teleologie imanentă, atunci l-am putea concepe dintr-un punct de vedere pur biologic; toate actele și trăirile *(Erlebnisse)* lui ar fi regulate numai prin scopul conservării de sine“ *(Lebensformen, Geistwissenschaftliche Psychologie und Ethik der Persönlichkeit*, ed. 1922, p. 14). Sufletul individual pare, dimpotrivă, a fi caracterizat prin facultatea producerii de valori obiective. Ni se propune deci o altă definiție a structurii psihice. „Înțelegem prin structură, scrie Spranger, un complex organic de producțiuni *(Leistungszusammenhang)*; prin producțiune *(Leistung)* înțelegem realizarea unor valori obiective“ (*op. cit.*, p. 1). În sfîrșit, obiectivitatea valorilor o înțelege Spranger în spirit criticist, ca pe acordul lor cu legea respectivei atitudini creatoare a spiritului. Toate valorile vieții spirituale sînt, în adevăr, produsele unei speciale atitudini *(Einstellung)* a spiritului, funcționînd în contact cu realitatea și guvernată de o anumită lege imanentă. Cînd realitatea brută este adusă sub punctul de vedere al uneia din aceste atitudini și prelucrată de legile ei specifice, obținem valori obiective (teoretice, economice, estetice, sociale, religioase). „Datorită acestei structuri guvernate de legi, înțelegem noi creațiunile spirituale chiar cînd sînt apărute în condițiuni istorice deosebite de-ale noastre și în suflete care istoricește se despart de sufletul nostru“ (*op. cit.*, p. 6). Printre feluritele valori pe care Spranger le ia în cercetare, ne interesează mai de aproape aceea *estetică*, datorită unei atitudini spirituale a cărei funcțiune este să transforme toate impresiile primite de la lumea exterioară în expresii ale sufletului nostru. De valoarea estetică obiectivă se abate de o parte „impresionismul“, unde impresia covîrșește și uneori încetează să mai aibă forță expresivă, și de altă parte „expresionismul“, la care covîrșitoare este tocmai expresia și în așa fel încît nici un element de impresie n-o mai poate conține (*op. cit.*, p. 151 urm.).

Printre valorile elaborate în unitatea structurii psihice, Dilthey n-a luat în considerare pe cele artistice, a împrospătat în schimb cercetările referitoare la istoria și sistemul filozofiei punînd în legătură formele deosebite pe care filozofia le-a primit în decursul veacurilor, cu cele cîteva tipuri de structură psihică pe care le-a putut observa. Astfel a rezultat mai întîi o lumină nouă pentru relațiile în care filozofia teoretică stă cu filozofia practică. Ni s-a arătat deci că progresele speculației filozofice tind să dea un grad mai mare de soliditate și formă structurii vieții sufletești. Energia gîndirii discursive, spune Dilthey, pătrunde în toate adîncimile vieții interioare și obiectivează întreaga lume a sentimentului și a voinței, în valori și norme pentru acțiunea practică. [1] „Metafizica“ o înțelege Dilthey tocmai ca pe o asemenea ipostază necesară și superioară a gîndirii filozofice în genere. În acest fel gîndirea filozofică, producătoare de adevăr, este strîns legată de voința practică, producătoare de valori etice. Existînd în complexul structurii sufletești, în imediată atingere cu tendințele active ale ființei, ea tinde să înalțe acest complex

[1] *Das Wesen der Philosophie*, *ibid.*

la conştiinţă şi să obiectiveze în valori şi norme pornirile iraţionale ale firii noastre.

Condus de asemenea consideraţii, Dilthey se aplică să studieze sistemele filozofice în semnificaţia lor pentru viaţa sufletească. Şi pentru că structurile sufleteşti îi apărură de un număr restrîns şi de o calitate tipică, el încercă ridicarea unei tipologii filozofice ca o schemă generală pentru întreaga istorie a filozofiei. Aşa stabili Dilthey trei concepţiuni tipice despre lume[1], şi anume: *naturalismul* (Democrit, Hobbes, Hume etc.), *idealismul libertăţii* (Anaxagoras, Socrate, Platon, Aristotel etc.) şi *idealismul obiectiv* (Heraclit, Parmenide, Giordano Bruno, Spinoza, Goethe, Schopenhauer, Schleiermacher etc.). Naturalismul concepe sau un univers materialist sau unul care se rezolvă în simpla succesiune sau coexistenţă a senzaţiilor noastre; eticeşte el se îndoieşte de libertatea voinţei, preconizează determinismul şi înclină către hedonism. Idealismul libertăţii hipostazează un creator al lumii transcendent creaţiei sale, fie acesta Dumnezeul creştin sau Raţiunea, aşa cum o înţelegeau unii antici, ca o putere plastică activă în univers. El crede în libertatea fiinţei omeneşti şi în scopul moral al vieţii. În sfîrşit, idealismul obiectiv porneşte de la sentimentul armoniei universale şi socoteşte că în toate înfăţişările firii se realizează necontenit logosul divin.

Exemplul lui Dilthey determină pe alţi gînditori să încerce acelaşi lucru pentru artă. Şi după cum, în aprofundarea semnificaţiei unui sistem filozofic pentru întreaga viaţă sufletească, atingem straturile profunde ale caracterului unui ins şi, odată cu aceasta, toate formele de manifestare ale vieţii lui sufleteşti, precum religia şi arta, tot astfel, în încercarea de adîncire a acesteia din urmă, ni se dezvăluieşte caracterul tipic al celorlalte manifestări ale individualităţii. Metoda lui Dilthey constă în reactivarea structurii sufleteşti; obiectul ei apropiat este înţelegerea uneia din formele vieţii sufleteşti din unitatea ei de structură. Pornind fie de la religie, etică, artă sau filozofie şi ajungînd la structură, găsim uşor drumul înapoi către

[1] Afară de operele citate mai sus, se mai pot consulta: *Die drei Grundformen der Systeme* (*Werke*, I, V) şi *Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen*, 1911 (colecţia „*Weltanschauung*").

fiecare din aceste puncte. Acesta este temeiul metodologic pentru care stilurile artistice au putut fi interpretate fie prin valori etice, ca, de pildă, la Schiller, fie prin valori religioase-metafizice cum a făcut Worringer, sau mai pot fi interpretate prin valori filozofice.

ARTA ŞI FILOZOFIA. H. NOHL

Dintre feluritele valori corelative cu care arta se atinge în unitatea structurii sufleteşti, Hermann Nohl, acela care a aplicat cu mai mult succes tipologia lui Dilthey în estetică, a ales filozofia în înţelesul de tălmăcire a semnificaţiei realităţii (Weltanschauung). Prima problemă pe care Nohl şi-o pune este aceea a tipurilor de pictură în semnificaţia lor filozofică (*Typen malerischer Weltanschauung*). Dar pentru că valorile pe care le-am numit „corelative" nu pot fi gîndite separat unele de altele decît prin ajutorul unui act de abstracţiune, cînd în realitate ele există cu solidaritate în unitatea structurii psihice, se înţelege de ce la adevăratul artist puterea plastică este impregnată de semnificaţia filozofică; aceasta din urmă iradiază din toate detaliile execuţiei şi nu se adaugă cumva, ca un conţinut eterogen, realizării plastice. „Faţă de singura lume vizibilă, scrie Nohl, vedem cum pictorii iau trei puncte de vedere deosebite, care îşi au rădăcina în trei felurite sentimente metafizice ale realităţii şi conduc la trei diferite expresii plastice, fiecare avînd o altă organizaţie în amănunt, o altă estetică."[1] În acest înţeles, şi protestînd cu anticipaţie împotriva unei interpretări eronate, înscrie Nohl în fruntea cărţii sale cuvintele lui Lipps: „Pierdută este orice artă care filozofează" (*Und verloren ist jede Kunst, die philosophiert*).

După această pregătire, se aplică Nohl să distingă între trei tipuri de pictură, corespunzînd celor trei tipuri de filozofie, stabilite de Dilthey mai înainte. Aşa vorbeşte el de o pictură idealistă (corelativă „idealismului libertăţii"), de o pictură panteistă (corelativă „idealismului obiectiv") şi de

[1] *Die Weltanschauung der Malerei*, 1908, retipărit în *Stil und Weltanschauung*, 1920, p. 39.

una naturalistă (corelativă „naturalismului"). Pentru că „filozofia" (*Weltanschauung*) o înțelege Nohl ca pe raportul în care stă omul cu lumea, cea dintîi problemă pe care și-o pune este aceea a felului în care fiecare din tipurile de pictură pe care le distinge manifestă acest raport prin chiar conținutul tablourilor respective. O recapitulare istorică a artei europene, începînd cu evul mediu, ne arată în această epocă și la Bizanț imaginea omului (de obicei a unui sfînt), degajată de orice înconjurime, izolată într-un spațiu abstract, în care se poate recunoaște cel mult orizontala planului pe care figura se sprijină sau fundalul neutru din care ea se desprinde. Sfîntul apare astfel ca un personaj transcendent și implică în mod general un regim filozofic dualist, în care plăsmuirile care întrupează spiritualitatea (și sfinții fac parte dintre acestea) sînt autonome și superioare planului material și lumesc al creațiunii. Odată cu începutul Renașterii, pictura înfățișează pe om în legătură cu natura. Aceasta apare sau ca o perspectivă expresivă care consună cu expresia personajului înfățișat (Mona Lisa), sau ca elementul universal al luminii în care lucrurile și ființele creațiunii se îmbăiază laolaltă sau în care ele se resorb într-un elan extatic, ca, d.p., în motivul Asompțiunii (Înălțarea Sfintei Fecioare la ceruri), așa de des reprezentat de Renaștere. Dar concepția panteistă se retrage de pe scena artei îndată ce Renașterea începe să decline și ritmul creației se desfășoară mai viu în Spania și în Țările-de-jos. Cu Caravaggio, Velásquez și Hals naturalismul dobîndește supremația. Și de data aceasta asistăm la o coordonare a lucrurilor și a ființelor, numai că ele încetează să mai fie cuprinse în același mediu spiritual ; unitatea le revine din unitatea legilor naturii care le domină deopotrivă. De la această epocă și pînă astăzi cele trei tipuri stabilite au alternat necontenit, și nici un alt tip nou n-a mai putut apărea pentru că între om și natură pare a nu fi cu putință o altă relație decît acelea manifestate de către cele trei tipuri amintite.

Din punctul de vedere al organizației tabloului, deosebirea generală dintre idealism, panteism și naturalism dă naștere la o mulțime de alte deosebiri tehnice de detaliu. Dar mai întîi, în ce privește pictura idealistă, de o organizație propriu-zisă nu poate fi vorba, întrucît sforțarea artistului nu tinde aici decît la negația mediului înconjurător și la izolarea sublimă a personajului. În naturalism ni se dau complexe mai bogate

de lucruri și ființe, dar ele nu alcătuiesc întreguri unitare, ci par mai degrabă smulse, la rîndul lor, din unitatea generală a firii, izolate dintr-un întreg care începe înaintea lor și continuă după ele și vor parcă să ne dea impresia accidentalului și a alogicului. Cu o organizație propriu-zisă nu avem de-a face decît în panteism, unde elementele tabloului sînt într-adevăr îmbinate cu o strictă economie, interesul cade în mijlocul tabloului și se epuizează în limitele lui. Ideea de a compara arta cu un organism apăru mai întîi în tratatele de pictură ale Renașterii. Filozofii panteiști întrebuințară mai apoi și organismul și opera de artă ca termeni de comparație pentru universul întreg.

Pictura idealistă obișnuiește să redea personajele sale în dimensiuni mai mari ca ale vieții. Naturalismul este ținut la o limită maximă ; poate însă să coboare pînă la miniatură (Chodowiecki, Meissonier, Alt, Menzel etc.). Tipul panteist poate să sporească dimensiunile în mai mare măsură decît naturalismul, deși tendința sa de a unifica părțile cu economie organică îi impune o mărime limitată a tabloului, în care vizibilitatea părților în întreg să fie posibilă ; după cum unitatea spirituală, care înglobează toate elementele tabloului, cere o dimensiune destul de mare și împiedică coborîrea pînă la miniatură.

Chiar din cele spuse pînă acum se înțelege de ce pictura idealistă așează plăsmuirile sale cu mult mai sus de linia orizontului, într-o depărtare străină de pămînt și parcă de mișcarea tulbure a vieții. Suprimă apoi toate detaliile realiste, stilizînd aparența pînă la forma ei tipică, și pe toate aceste căi contribuie la accentuarea sentimentului de transcendență sublimă, care îi este propriu. Față de tipul idealist, pictura panteistă readuce figurile pe linia orizontului, pe cînd pictura naturalistă le așează chiar sub această linie, în așa fel încît ochiul să le poată domina ; dar este un caracter comun al ambelor tipuri de a reda lucrurile acestei lumi în expresia lor particulară și de a înfățișa și mișcarea. Ele vor mai întrebuința lumina și culoarea ca elemente de caracterizare pitorească, pe cînd în idealism lumina nu va avea alt scop decît să mijlocească forma, iar culoarea va fi aproape cu desăvîrșire neglijată.

Dacă ne întrebăm acum care este efectul elementelor analizate pînă acum asupra privitorului, obținem noi deosebiri

între cele trei tipuri. În pictura panteistă, între operă și privitor se produce o fuziune adîncă, o contopire simpatetică. Pictura idealistă, prin distanța sublimă pe care o menține între noi și operă, ne mărginește în poziția unui umil contemplator. Cu lumea naturalismului nu ne contopim, dar nici n-o admirăm ; o privim cu superioritate și ne bucurăm numai de „forța și adevărul realității".

TIPURI ARTISTICE ȘI ATITUDINE CORPORALĂ. J. ȘI O. RUTZ

Teoria celor trei tipuri de artă pe care, pornind de la Dilthey, Hermann Nohl le stabilea în pictură și le verifica, prin succinte trăsături, în tehnica acestei arte, primiră o întărire din partea unui cerc de cercetări începute mai dinainte și care acum se dezvoltau autonom. Este vorba de cercetările inaugurate de Joseph Rutz, continuate de fiul acestuia, Ottmar Rutz, și aplicate cu mult succes în prozodie de către profesorul Sievers. [1]

În legătură cu pedagogia muzicii vocale, Joseph Rutz, el însuși cîntăreț, observa că există anumite opere care, fără să întrebuințeze tonuri deosebit de înalte sau particularități tehnice deosebit de grele, nu puteau fi redate decît cu o mare dificultate. O melodie de Händel sau de Mozart reușea Rutz s-o cînte cu destulă ușurință ; o arie din *Freischütz* de Weber sau din *La dame blanche* a lui Boieldieu stîrnea, dimpotrivă, în el cea mai mare împotrivire. Aplicîndu-se cu multă sîrguință, Rutz reușea în cele din urmă să înlăture aceste dificultăți, dar cîștigul dobîndit cu multă osteneală dispărea după cîteva zile sau săptămîni. Potrivit ideilor curente pe atunci în pedagogia cîntului, Rutz socotea că dificultatea provine dintr-o neadaptare a mișcărilor beregatei la cerințele speciale

[1] Din bibliografia chestiunii se pot cita Rutz : *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, 1911 ; *Sprache, Gesang und Körperhaltung ; Neue Entdeckungen über die menschliche Stimme ; Menschheitstypen und Kunst*, 1921. Sievers : în special *Rhytmisch-melodische Studien*, 1912 ; apoi *Ueber Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung*, 1901 ; apoi *Neues zu den Rutzschen Reaktionen*. În legătură cu aceeași problemă, vd. și Saran, *Deutsche Verslehre ; Melodik und Rhytmik der Zueignung Goethes ;* în sfîrșit, Krueger, *Mitbewegungen beim Sprechen und Singen.*

ale operei respective. El începu deci să se supravegheze cu scopul de a obține o nouă adaptare a beregatei, dar cîștigul pe care-l obținea pe această cale nu prezenta mai multă durabilitate. În cele din urmă, ajunse Rutz la convingerea că o desăvîrșită redare a unei melodii reușește mai bine cînd cîntărețul se adîncește (*Versenkung*) în conținutul ei sentimental și că, în această împrejurare, nu numai adaptarea beregatei se modifică, dar întregul corp ia o altă atitudine și această atitudine influențează și respirația. Dacă, așadar, există opere care nu convin unui cîntăreț, lucrul se explică prin faptul că atitudinea obișnuită a corpului său este alta decît aceea pe care opera respectivă o cere. Redarea nu reușește decît atunci cînd atitudinea corpului se schimbă în consecință ; dar facilitatea redării se pierde de îndată ce corpul revine la atitudinea sa obișnuită. [1] Astfel ajunse Rutz să se întrebe care sînt atitudinile corporale tipice. După multe cercetări, trei tipuri principale, cu nuanțele lor particulare, se lăsară stabilite. Ottmar Rutz ni le înfățișează în chipul următor :

Tipul I sau tipul cezarian. Ține abdomenul permanent boltit în afară, aspiră adînc și păstrează atitudinea arătată chiar cînd respiră. Timbrul vocii îi este întunecat și moale. Vorbește repede și melodios. Are trunchiul lung și picioarele scurte ; este mai mult scund. Mișcări leneșe. Forme rotunde. În ședere, ca și în mers, se lasă pe spate. Sentimentele sale sînt calde și moi (?), decurg repede și se schimbă ușor. Însușirile sale fizice pot fi studiate în reprezentări plastice ca, d. p. : *Nero* din Glyptotheca din München, *Adam și Eva* de Masaccio, *Paris* de Canova ; pentru femei : *Susanna în baie* de Tintoretto, *Cele trei Grații* de Rafael, *Venus* de Botticelli, *Venus dormind* a lui Tizian sau a lui Giorgione. Acest tip se întîlnește mai des în Italia.

Tipul II. Abdomenul prezintă mai degrabă o concavitate. În schimb pieptul este mai boltit în față și în părți. Respiră mai superficial. Vocea îi este mai limpede, mai înaltă, mai puțin melodioasă, dar tot moale. E zvelt, uneori foarte înalt ; are picioarele și gîtul lungi. Mișcări prompte, dar încete. În ședere, ca și în mers, se apleacă înainte, începînd chiar de la glezne. Excitațiile care caracterizează tipul său sufletesc sînt

[1] Cp. *Menschheitstypen und Kunst*, p. 79 urm.

reci şi moi, decurg încet şi se schimbă rar. Statornicia şi măsura sînt însuşirile sale sufleteşti. Poate fi studiat la Durer, Cranach, Hans Vischer, Memling etc. Predomină în Germania, Englitera, Statele Unite.

Tipul III. De la şolduri în sus ţine corpul încordat. Talia îi este foarte accentuată. Abdomenul se desparte clar de partea superioară a trunchiului. Statura îi este potrivită, de o zvelteţe medie. Vocea clară şi metalică, mai puţin melodioasă, dar mai ritmică şi mai puternică. Mişcările corpului sînt elastice şi accentuate. Excitaţiile sufleteşti sînt reci şi violente, decurg în medie încet dar se schimbă subit şi precis. Poate fi observat în reliefurile din catedrala din Bourges, la *Purtătorul de lance* de Polyclet, la *Andromeda* de Rubens, la *Diana* de Houdon, la *Maja* de Goya etc. A dominat altădată în Elada şi domină astăzi în Franţa.[1]

Afară de aceste tipuri principale, există o serie de alte tipuri secundare, care nu sînt legate în mod necesar cu cîte unul din tipurile principale, ci sînt comune tuturor acestor tipuri. A face din totalitatea acestor însuşiri nişte „subtipuri" sau, cum le mai numeşte Rutz, „subspecii" (*Unterarten*), mi se pare totuşi o greşeală logică. Aceste însuşiri fiind mai generale decît cele cuprinse în aşa-numitele „tipuri principale", tocmai ele ar fi urmat să ocupe, în sistemul tipurilor, poziţiunea supraordonată. Oricum ar fi, Rutz ne arată că tipurile I, II şi III au, în regiunea coastelor mişcătoare, circomferinţa pieptului sau mai largă sau mai strîmtă, în acest din urmă caz pieptul fiind mai boltit (*hochbreite und hochschmale Art der Einstellung*). Viaţa sufletească a celui dintîi din aceste subtipuri este mai caldă şi mai nuanţată, pe cînd a celui de-al doilea mai rece, mai limpede şi mai statornică. Tipurile prezintă apoi o structură mai mult sau mai puţin voluminoasă a corpului, distribuind astfel indivizii care ţin de ele între un subtip mare şi unul mic (*kleine und grosse Art*). Cel dintîi din aceste tipuri are o voce mai plină şi un ritm al vorbirii mai încet, pe cînd cel de-al doilea o voce mai înaltă şi un ritm cu mult mai viu. Viaţa sufletească a primului are o tonalitate sau melancolică sau patetică, în tot cazul o greutate a sentimentelor (*Gefühlsschwere*) care celui de al doilea[2] îi

[1] Cp. *op. cit.*, p. 9 urm.
[2] În textul de bază : celui dintîi (n. ed.).

lipseşte. Rutz mai aminteşte şi alte două perechi de subtipuri ; dar pentru că însuşirile lor anatomice sînt slab indicate şi pentru că determinările lor diferenţiale în viaţa practică şi în practica artei sînt mai puţin urmărite, le trecem şi noi cu vederea.[1]

Tipurile şi subtipurile amintite pînă acum sînt determinate de anumite însuşiri ale vieţii sufleteşti. După cum această viaţă sufletească are un caracter cald, repede şi mobil sau rece, încet şi statornic sau rece, violent şi spontaneu, după cum mai este apoi sau mai bogată sau mai săracă, cu un accent sentimental mai mult sau mai puţin energic şi adînc, reacţiunile nervoase sînt de fiecare dată altele. Permanenţa aceloraşi reacţiuni nervoase imprimă mesei musculare o atitudine statornică. Atitudinea corpului influenţează, la rîndul ei, respiraţia şi, în chip indirect, timbrul şi înălţimea relativa a vocii ; influenţează apoi toată munca mîinilor noastre. Cu atitudinea corpului stă în directă legătură felul vorbirii, al cîntului, al scrisului şi al lucrului manual. Cum însă pentru Rutz toate genurile activităţii omeneşti (afară de cele care ţin de „raţiunea pură", ca matematica şi tehnica înaltă) sînt determinate de adîncul vieţii noastre sentimentale, se înţelege de ce sîntem îndreptăţiţi să căutăm în oricare produs al culturii omeneşti expresia unuia din tipurile sufleteşti corespunzătoare tipurilor de atitudine corporală amintite mai sus. În aceste din urmă împrejurări, corpul nu mai este cauza directă a expresiei tipice, ci ilustraţia paralelă a tipului sufletesc adînc.

Printre produsele culturii omeneşti, Rutz se ocupă numai de artă. Cum însă în producerea unei opere de artă, afară de adîncul tipic, mai intră şi alţi factori determinanţi, ca, d. p., particularitatea individuală ireductibilă, felul culturii de care ţine un artist şi natura materialului în care el lucrează, trebuie să ţinem seama mai întîi că opera de artă este expresivă nu numai pentru adîncul tipic, dar şi pentru alţi factori care intră în combinaţia ei, apoi că, atunci cînd vrem să stabilim numai expresivitatea adîncă a operei, trebuie să ştim a da la o parte urma influenţelor mai superficiale sau fortuite.[2] Cu aceste precauţii, stabilirea tipurilor de creaţie artistică poate fi în-

[1] *Op. cit.*, p. 13 urm. Rutz recunoaşte că încrucişarea tipurilor pe calea eredităţii dă fiecărui individ un caracter particular foarte complex şi că astfel stabilirea tipului şi subtipului căruia aparţine devine foarte grea.
[2] *Op. cit.*, p. 22 urm.

cercată. Rutz o încearcă, în adevăr, dar ceea ce el obține nu trece peste anumite caracteristici generale, a căror legătură cu tipul sufletesc adînc constituie mai mult obiectul unei analogii decît un rezultat fixat pe calea unei metode cu oarecare garanții de obiectivitate. Așa arată Rutz că tipul I năzuiește în arhitectură către o dispozițiune orizontală a maselor (stilul romanic), preferă linia rotundă și mlădioasă, care silește ochiul la o mișcare repede dar continuă. Tot astfel, în muzică și poezie, preferința sa merge către un tempo repede, către desfătarea melodică și măsura armonică. Tipurile II și III dispun masele vertical (baroc, gotic și arta grecească). Tipul II întrebuințează într-acestea linia dreaptă sau ușor rotunjită, a cărei urmărire cere un timp mai îndelung ; pe cînd tipul III preferă linia dreaptă întreruptă în numeroase unghiuri, în muzică alege ritmica violentă, în plastică figurile neregulate, și prin toate aceste mijloace încearcă mai mult să zguduie decît să atragă și să desfăteze.[1] Cu linia sa dreaptă, cu ritmica sa liniștită, tipul II obține dimpotrivă o impresie de gravitate și delicatețe. Ca și în tipurile de atitudine corporală, indivizii aparținînd oricăruia din aceste trei tipuri de creație artistică se pot redistribui după alte caractere comune. În acest fel obținem două perechi mai importante de subtipuri, corespunzînd subtipurilor de atitudine corporală. Astfel deosebește Rutz între *speța caldă* și *speța clară* (*warme und klare Art*), cea dintîi caracterizîndu-se printr-o mai bogată și mai vioaie întrebuințare a formelor și culorilor, printr-un stil mai romantic ; pe cînd cea de-a doua, printr-un fel mai măsurat și mai egal. Astfel, deși atît goticul cît și arta grecească par a aparține tipului III, între ele subzistă diferența că, pe cînd cel dintîi aparține speței calde, cea de-a doua aparține speței clare. O ultimă deosebire subtipică este aceea dintre *speța*

[1] Nesiguranța rezultatelor lui Rutz se arată tocmai în legătură cu acest tip III, căruia, fiindcă l-a localizat mai întîi în Franța și Grecia veche, îi atribuie, deopotrivă, și creațiunea goticului și creațiunea artei grecești (*op. cit.*, p. 36 urm.). Această distribuție anulează distincția curentă dintre gotic și grecesc, care, după cum am văzut, a constituit alteori tocmai punctul de plecare al cercetării tipologice în artă. În această privință, nu ne edifică mai mult nici precizarea lui Rutz că arta grecească aparține tipului III clar (*hochschmale Art*), pentru că această notă diferențială nu ni se pare că poate umple abisul dintre ritmica violentă a goticului și ordinea măsurată a artei grecești.

	Arhitectură	*Pictură*	*Muzică*	*Poezie*
Tipul I cald	Biserica Sf. Sofia	Rafael	Palestrina Pergolese Haydn Bruckner	
clar	Renașterea italiană	Michelangelo	Mozart	Goethe Heyse
mare	Sf. Sofia	Michelangelo	Händel	Goethe Tasso Dante
mic				
Tipul II cald		Kaulbach L. Richter	Beethoven	
clar		Menzel Dürer	Brahms	Schiller
mare	Arta chineză și indiană	Hans Thoma Dürer Kaulbach	Beethoven	Schiller
mic				
Tipul III cald	Goticul Barocul	Rubens Rembrandt Böcklin	Wagner Gounod Massenet	Molière Racine Corneille
clar	Templul lui Poseidon	Klinger	Adam Boieldieu	
mare	Goticul Barocul Templul din Karnak	Rubens	Wagner	Molière Racine Corneille
mic			Auber Gounod Massenet	

mare și *speța mică* (*grosse und kleine Art*), unde contrastul se desfășură în legătură cu întrebuințarea sau evitarea liniilor mari, a spațiilor colosale, a maselor excesive.[1]

În tabloul alăturat am spicuit cîteva din exemplele pe care le citează Rutz pentru ilustrarea tipurilor și subtipurilor sale. Am ales pe acelea care prezintă caracterul cel mai categoric. Cîteva rubrici au rămas astfel necompletate. Căci sînt domenii întregi ale artei al căror caracter este echivoc. Așa arhitectura germană mai veche, deși istoricește ține sau de romanic sau de gotic sau de Renaștere, prelucrează aceste modele în sensul tipului sufletesc II. Analizînd cîteva monumente mai renumite, Rutz nu găsește decît produse ambigue între I și II sau II și III ; împrejurare explicată de faptul, observat și în alte dăți, că arta germană a stat mai totdeauna sub o influență eterogenă firii ei adevărate.[2]

VALORI FILOZOFICE TIPICE ÎN POEZIE. H. NOHL

Energia structurii pe care am întîlnit-o la Dilthey este înlocuită la Rutz cu însușirile speciale ale vieții sentimentale, printre care am văzut că se pot distinge *tonalitatea* (caldă, rece, moale, violentă), *ritmul* (încet, repede, spontan) și *bogăția* (mai mare sau mai mică). Pentru că toate formele vieții spirituale (cu excepția acelora aparținînd „rațiunii pure") stau într-o legătură productivă cu adîncimile vieții sentimentale, toate vor păstra semnele distinctive ale tonalității, ritmului și bogăției ei, și pe acest fundament comun se vor lega între ele. Calitatea sentimentului este factorul de unitate în viața spirituală. Rutz răspunde, așadar, și el la problema care am văzut că preocupă și pe cercetătorii dinaintea sa, și anume în virtutea cărui principiu anume valorile unei culturi prezintă între ele un aer de rudenie și care este baza pe care se operează sinteza tipică a unei culturi sau a unui grup de individualități ? Nu este sigur însă că inovația cu caracter psihologic a lui Rutz înseamnă și un progres față de Dilthey. După cum s-a spus că intuiția fără concept este oarbă, pe

[1] *Op. cit.*, p. 19 urm.
[2] *Op. cit.*, p. 79 urm.

cînd conceptul fără intuiție este gol, tot astfel se poate spune că conceptul fără sentiment este mut, dar și că sentimentul fără concept nu poate să vorbească mai limpede. Pentru a extrage toată semnificația vieții sentimentale este necesară organizarea ei prin concept. Acesta este și sensul observației lui Nohl, care, într-un alt studiu, închinat de data aceasta stilurilor tipice în poezie și muzică, cere o întrunire a cercetărilor lui Rutz cu metoda unui Schiller și Dilthey.[1] Ceea ce Rutz a stabilit în legătură cu însușirile tipice ale vieții sentimentale, urmează să fie acum interpretat prin valori filozofice, pentru a obține maximul lor de expresivitate umană.

Trecînd apoi la comparația tipurilor lui Rutz cu acelea pe care le stabilise mai înainte în domeniul picturii, Nohl nu găsește nimic corespunzător cu ceea ce el numise „naturalismul" ; împrejurare explicabilă dealtfel, întrucît naturalismul nu este „o exteriorizare specifică de sentimente". În schimb, în ceea ce Rutz numește tipul III, Nohl recunoaște un alt tip de panteism decît acela despre care el însuși se ocupase și îi acordă astfel meritul de a fi surprins o nuanță pe care el nu știuse s-o desprindă.[2]

Din nefericire, caracterizările lui Nohl sînt, în această parte a studiului său, încă mai sumare și ele forțează pe acela care vrea să le cerceteze mai de aproape la o atitudine plină de rezervă. Așa în ce privește „ritmul", la care Rutz nu distingea decît gradul de accelerație și spontaneitatea, Nohl urmărește o analiză mai delicată atunci cînd își propune să urmărească nu „abstractul ritm școlar ci schimbul viu al accentelor de sentiment și semnificație"[3]. Acest program nu ni se pare însă executat în chip mulțumitor. Ceea ce ni se spune despre raportul în care stă succesiunea silabelor accentuate cu mișcarea generală a versului, nu depășește nivelul unor indicații care s-ar fi cerut și adîncite. În cele trei exemple care urmează :

[1] *Typische Kunststile in Dichtung u. Musik* (1915), retipărit în *Stil und Weltanschauung*, p. 95.
[2] *Op. cit.*, p. 96.
[3] *Op. cit.*, p. 97.

1. *Ueber allen Gipfeln ist Ruh*
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch.

(Goethe)

2. *Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium,*
Wir betreten feuertrunken, Himmlische, dein Heiligtum.

(Schiller)

3. *Das Ganze*
War angefüllt mit einem tiefen Schwellen
Schwermütiger Musik. Und dieses wusst ich,
Obgleichs ich nicht begreife, doch ich wusst es:
Das ist der Tod. Der ist Musik geworden.

(Hugo von Hofmannsthal)

silabele accentuate par a coincide o dată cu o coborîre a tonului, altă dată cu ridicarea lui ; pe cînd în cazul al treilea, ele stau într-o relativă independenţă unele de altele, în aşa fel încît mişcarea generală a versului nu închipuie o înaintare, cît o „scormonire" (*Wühlen*). Caracterul vag al acestor observaţii nu poate scăpa nimănui ; dar Nohl singur ne vine în ajutor cînd, recurgînd la o expresie fiziologică, obţine şi ceva mai multă preciziune. Aşa, despre tipul ritmic I ni se spune că înfăţişează o mişcare executată cu uşurinţă şi care se încheie firesc, adică acolo unde respiraţia încetează ; tipul II reprezintă o mişcare care se desfăşoară cu oarecare violenţă, fiindcă cere respiraţia cea mai puternică în momentul cînd, în chip firesc, începe să se stingă ; tipul III întruchipează o avansare într-o a treia dimensiune, a intensităţii. În legătură cu tipul II, trebuie totuşi observat că exemplul citat forţează oarecum faptele în avantajul teoriei. Schiller întrerupe versul său după silaba a opta ; Nohl, transcriind într-un singur rînd cîte două din versurile lui Schiller, vrea să ilustreze, mai energic chiar decît permite exemplul, mişcarea lor activă de înaintare.

Alte elemente ale poeziei (şi ale muzicii, dar pe acestea nu le putem urmări aici) vin să sprijine, independent de ritm, ceea ce este tipic în fiecare caz. Aşa, tipul I preferă cuvintele statice, substantivele ; tipul II, verbele ; tipul III, cuvintele cu puternic accent sentimental, adjectivele. Ceea ce spune

Lessing despre necesitatea prezentării active a obiectelor se potriveşte numai tipului II, căruia, de fapt, el îi aparţinea ; Goethe, care ţine de tipul I, declară, dimpotrivă, că sarcina poeziei sale este să dea expresie unei stări (*einem Zustand Ausdruck zu geben*). Tipul I năzuieşte către armonioase şi bine închegate viziuni, de aceea el le situează în trecut, într-o regiune unde toate procesele s-au terminat şi s-au desăvîrşit şi unde le putem privi cu linişte. Tipul II, cu pornirea sa către o eroică activitate, preferă, dimpotrivă, ceea ce se găseşte angajat în luptele prezentului sau ceea ce se proiectează în utopia viitorului. Teoria poeziei sentimentale la Schiller se potriveşte tocmai cu această tendinţă a tipului II. Tipul III, la rîndul său, prin încercarea de a ridica la un grad înalt potenţialul intensităţii, sugerează „sentimentul eternităţii în sensul lui Hegel, adică al prezentului realizat *sub specie aeternitatis*".[1]

Toate aceste particularităţi vrea să le explice Nohl prin situarea omului faţă de realitate. Dar şi aici generalizarea este practicată cu un extrem diletantism. Ceea ce, aşadar, este caracteristic în tipul I şi III se ridică dintr-un sentiment panteist al vieţii ; pe cînd ceea ce este caracteristic în tipul II, din ceea ce Dilthey numise idealismul libertăţii. Panteismul, la rîndul său, variază după poziţia pe care o ocupă faţă de dualismul efectiv al existenţei, faţă de contrastul dintre durere şi fericire, virtute şi păcat, viaţă şi moarte. Panteistul, în adevăr, pare să ignoreze aceste contraste, rămîne străin întregii problematici morale, păstrînd o adîncă împăcare cu sine şi cu natura. Artistul naiv, despre care vorbea Schiller, este un astfel de panteist. Liniştea, armonia şi desăvîrşirea tipului I provin tocmai din adînca sa împăcare panteistă cu toate lucrurile naturii. Tipurile II şi III rup cu acest sentiment de conformism şi pornesc tocmai de la dualitatea existenţei : dar pe cînd tipul II nu reuşeşte să se ridice niciodată peste această dualitate, obiectul propriu al artei sale fiind lupta dintre materialitate şi spiritualitate, natură şi libertate, tipul III se ridică peste contrastele dintre durere şi fericire, virtute şi păcat etc., întrucît le concepe ca pe momentele unei sinteze mai înalte, în care se exprimă esenţa cea mai adîncă a realităţii. Tipurile II şi III cad deopotrivă sub categoria

[1] *Op. cit.*, p. 109.

sentimentalităţii schilleriene ; dar tipul III se colorează cu o nuanţă de panteism care lui Schiller îi rămăsese necunoscută şi care constă din înţelegerea tuturor contrastelor vieţii ca momentele unei unităţi superioare, iar nu din ignorarea acestor contraste în puterea sentimentului de unitate dintre noi şi natură. Eroismul moral este obiectul propriu al tipului II ; pe cînd plăcerea morţii, moralitatea păcatului etc. alcătuiesc obiectele tipului III.

Aşa reduce Nohl schema tripartită a lui Rutz la o schemă duală. Aducînd sau tipul I şi III sub categoria panteismului sau tipul II şi III sub categoria sentimentalităţii, el liberează ca o a doua categorie opusă sau tipul II sau tipul I, rezervînd al treilea loc „naturalismului", pentru care la Rutz nu găsise nimic corespunzător.

VI. DUALISMUL ARTEI PE BAZE PSIHOLOGIC-DIFERENŢIALE

Metoda psihologic-structurală avea în vedere individualitatea ca un produs al culturii omeneşti şi ca o producătoare de cultură. În analiza individualităţii, cercetătorii care stau sub influenţa lui Dilthey nu descoperă simple însuşiri sufleteşti, ci adevărate valori culturale. Împrejurarea aceasta o formulează Ed. Spranger atunci cînd spune că fiecare element structural al psihologiei omeneşti are o „semnificaţie". „În complexul psihologiei structurale, scrie Spranger, trebuie considerat ca un element constructiv numai ceea ce cuprinde în sine şi un înţeles... Tema acestei psihologii este, aşadar, să reconstruiască din semnificaţiile, care deşi sînt calitativ deosebite se găsesc totuşi într-o relaţie reciprocă plină de sens, structura totală a sufletului." [1] Din felurite motive, printre care trebuie socotită desigur şi înaintarea filozofiei în direcţia pozitivismului, a cărui tendinţă mai generală este eliminarea logosului din fenomene, o grupă nouă de cercetări studiază însuşirile sufleteşti independent de semnificaţia lor culturală. Noua disciplină care se constituie a primit numele de „psihologie diferenţială". După cum însuşirile sufleteşti pe care psihologia diferenţială le izolează prin analiză sînt inexpresive, tot astfel operaţia sintezei lor în unitatea individualităţii tipice nu reuşeşte să reconstruiască situaţia acesteia în istorie şi în faţa lumii. Omul smuls din univers şi din curentul devenirii istorice este obiectul noii psihologii diferenţiale.

[1] *Lebensformen*, p. 29.

Despre influența lui Nietzsche asupra dezvoltării problemei dualismului artistic a fost vorba atunci cînd, oprindu-ne la ideile sale cu privire la subconștientul metafizic al unei culturi, am arătat însemnătatea lor hotărîtoare în ce privește formațiunea noțiunii de „stil cultural". Deși omogeneitatea culturilor a căutat s-o explice și Hegel prin sensul lor metafizic unitar, socotim că modernii analizați aici s-au gîndit mai degrabă la Nietzsche, atunci cînd au interpretat arta, printre celelalte manifestări ale culturii, drept expresiunea unui instinct metafizic adînc, mai ales că lui Nietzsche îi revenea meritul de a fi subliniat mai puternic faptul individualității culturilor, ceea ce alcătuia un vechi postulat al simțului istoric. Contrastul dintre „dionisiac" și „apolinic" e probabil că avu, de asemeni, influență asupra ideilor unui Worringer și Spengler, deși în această privință Nietzsche nu face decît să reia o distincțiune intuită cu previziune mai întîi de Schiller și reluată de atunci de multă lume și în multe locuri.[1]

Cineva care mărturisește fără ocol influența nietzscheeană este esteticianul psiholog R. Müller-Freienfels. Originalitatea lui Müller-Freienfels stă însă în împrejurarea că el dă un înțeles psihologic contrastului care la Nietzsche avea un sens metafizic.

Se pare că fiecare epocă alege, din totalitatea științelor filozofice, pe una din ele, pentru a impune punctul de vedere și metodele sale restului celorlalte. În ultimii ani ai veacului trecut și în anumite cercuri, alegerea căzuse asupra psihologiei. Așa se face că însăși moștenirea nietzscheeană a fost interpretată cu valori psihologice, deși metoda științifică a acesteia trebuie s-o privim ca fiind mai mult străină disciplinei testatorului. Chiar în anul morții lui Nietzsche, consacrînd o carte esteticii sale, Julius Zeitler[2] remarcase importanța contrastului nietzscheean pentru o estetică fundată psihologicește. Mai toate problemele esențiale ale artei păreau că se lasă polarizate în felul în care o făcuse Nietzsche pentru problemele speciale ale artei grecești. Astfel arată Zeitler ca „dionisiacul", beția muzicală, care, după Nietzsche, te pune în contact cu însăși esența lumii, este tipul care exprimă bine romantismul, așa cum este acesta, cu punctul de greutate în artele temporale sau cele de „Stimmung" coloristic, ca pictura, sprijinit de o fantezie nedisciplinată, iradiind o contagiune patologică. Este tipul preferat al adolescenței efervescente și subiectiviste. Este, în sfîrșit, tipul predilect în culturile germanice, cu adînca lor interioritate, cu predispoziția lor muzicală. Despre „apolinic" socotește Zeitler că este, dimpotrivă, tipul potrivit clasicismului, care pune greutatea pe artele spațiale, vizuale, disciplinează fantezia, introduce liniile directoare ale înțelegerii în haosul reprezentărilor. Este tipul dezvoltat în cultura grecească și cel mai potrivit pentru maturitatea calmă, luminată, obiectivă. Toate aceste vagi generalizări aveau să capete o formă mai precisă la Müller-Freienfels. Între timp, progresele psihologiei diferențiale aveau să le lămurească mai de aproape obiectul care revine, de fapt, cercetării și metoda care urmează să fie întrebuințată. Anchetele speciale dovedeau, în sfîrșit, că dualismului estetic îi corespunde și un contrast de tipuri psihologice empirice. Deși, în această privință, autorii care ne-ar interesa sînt mai numeroși, ne vom opri numai la W. Stern, care însumează în cartea sa toate rezultatele anterioare, clarifică o mulțime de puncte de metodă și obține cea mai bună sinteză a psihologiei diferențiale moderne.

ANTITIPISMUL ÎN PSIHOLOGIA DIFERENȚIALĂ. W. STERN

Obiectul psihologiei diferențiale poate fi, după W. Stern, dublu. Ea poate studia sau răspîndirea interindividuală a unei singure însușiri sufletești, sau multiplicitatea însușirilor în structura psihică a unui singur individ. În primul caz, individualitatea este numai substratul însușirilor care sînt, de fapt, studiate, pe cînd în cazul al doilea individualitatea însăși devine obiectul cercetării. Mărginită la cercetarea unui singur exemplar sau cel mult la comparația unui număr restrîns de exemplare umane, cercetarea „idiografică" (*Win-*

[1] Asupra unei distincții *„avant la lettre"* între „dionisiac" și „apolinic", vd. Ricarda Huch: *Blütezeit der Romantik*, ed. VIII IX, p. 81 urm.

[2] *Nietzsche's Aesthetik*, 1900, p. 208 urm.

delband) are un interes mai particular, pe cînd cercetarea care urmărește o singură însușire în existența ei interindividuală are un caracter mult mai general. Ea vrea să obțină „tipuri psihologice", noțiune prin care Stern înțelege „o dispoziție preponderantă... care revine în mod comparativ unui grup întreg de oameni..."[1] Cu această pregătire metodologică, Stern se aplică să recapituleze unele din anchetele și experiențele întreprinse de el sau de alți cercetători contemporani. Rezultatele înfățișate sînt deosebit de interesante și pentru dualismul artei.

Stern deosebește între un tip subiectiv și un tip obiectiv.[2] În ancheta care constă în a propune descrierea unui obiect oarecare, obiectivul manifestă un caracter rece-realist (*kühl-sachlich*), pe cînd subiectivul vrea să redea mai mult relațiile sale personale cu obiectul, să exprime reacțiunile sentimentului, voinței și fanteziei sale. Baerwald distinsese și el între un tip „descriptiv" (*beschreibend*) și altul „activ-autonom" (*selbsttättig*). „Caracteristica tipului activ-autonom constă... în următoarele însușiri : înclinarea de a observa contextura întregului, de a-și propune comparații, de a emite conjecturi asupra lucrurilor care nu sînt ușor de înțeles, de a critica, în sfîrșit, înclinarea de a accentua puternic relația cu propria persoană... Tipul descriptiv, care se îndreaptă direct către lucru și dovedește puțină activitate subiectivă, se desparte la un examen mai minuțios în alte două tipuri deosebite : «pasivul» și «prudentul». Mica participare a activității autonome rezidă în primul caz pe o slăbiciune de fapt, pe cînd în cazul al doilea pe o inhibiție conștientă..."[3] Experiența orientată către felul în care subiectul reacționează stabilește alte două tipuri paralele. I se datorește unui Baldwin și Flournoy deosebirea dintre tipul reactiv „motoric" și „senzorial". Rezultatele cercetărilor speciale le rezumă Stern în felul următor : „(Motoricul-subiectiv) obișnuiește, față de tot ce îl întîmpină, să ia poziție activă ;

---

[1] *Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen*, ed. 1921, p. 168.

[2] O asemenea sistematizare o numește Stern o „schemă antitipică". *Op. cit.*, p. 191.

[3] *Op. cit.*, p. 211—212, cp. R. Baerwald, *Exp. Untersuchungen über Urteilsvorsicht u. Selbsttättigkeit* în *Zeitschrift f. angewandte Psychologie*, 1908, p. 338 381 (cit. Stern).

propria sa faptă alcătuiește pentru el punctul central, înconjurimea nu-l interesează decît în măsura în care se îmbucă cu acest centru de relații ; eul său este de aceea totdeauna pregătit. (Senzorialul-obiectiv) lasă impresiile exterioare să lucreze pasiv asupra sa, le privește teoretic, se comportă contemplativ. Cel dintîi este gata la faptă... psihicul îi este încordat și pîndește numai semnalul acțiunii. Pentru celălalt, constituția naturală este atenția orientată senzorial ; el se simte de aceea strîmtorat și confuz cînd este silit să ia seama la sine și să plănuiască o mișcare mai înainte ca ocazia ei să fi fost dată. Cel dintîi așteaptă propria sa izbucnire, cel din urmă așteaptă impresia ; la unul excitația «degajează» fapta, la celălalt o «pricinuiește»."[1] Deosebirea dintre subiectiv și obiectiv este urmărită apoi în alte cîteva detalii ale vieții sufletești, sistematizabile în tipuri subordonate și corelative. Fiecare din aceste tipuri subordonate verifică pe seama sa contrastul tipic semnalat mai sus și par a însuma laolaltă două tipuri omenești în genere.

DUALISMUL ARTEI ȘI DIALECTICA INDIVIDUALITĂȚII

Am spus că Müller-Freienfels, despre care avem să ne ocupăm în special aici, își propune să interpreteze psihologic schema lui Nietzsche. Acest lucru îl face el cu elemente împrumutate psihologiei diferențiale. Însușirea pe care Müller-Freienfels o urmărește de-a lungul întregii variații individuale este mai întîi reacțiunea estetică și apoi predispoziția creatoare de artă. În ce privește primul punct al programului său, Müller-Freienfels are iar în vedere mai întîi reacțiunea estetică socotită ca un întreg indivizibil și apoi feluritele elemente particulare ale vieții sufletești pe care ea le interesează.

---

[1] *Op. cit.*, p. 215, cp. I. M. Baldwin : *New Questions in Mental Chronometry*, 1893 ; *The Typ-Theory of Reaction*, 1896 ; în colaborare cu I. W. Shaw : *Types of Reaction*, în *The Psychological Review*, 1895. De asemeni, Th. Flournoy : Articole în *Archives des sciences phys. et nat.*, 1892 ; *Observations sur quelques types de réaction*, 1896 (cit. Stern).

Reacţiunea estetică, privită ca întreg, este unul din felurile particulare în care individualitatea se poate comporta. Despre individualitate, căreia autorul i-a consacrat o lucrare specială [1], ni se spune că nu alcătuieşte o entitate metafizică de o realitate substanţială, ci o aparenţă, un fenomen. Printre feluritele moduri de a apărea ale individualităţii, Freienfels reţine pentru estetică numai două: reprezentarea şi sentimentul eului (*Ichvorstellung* şi *Ichgefül*). Ce înţelege autorul prin aceşti doi termeni se poate vedea bine din următorul pasaj: „Un sentiment al eului trebuie să presupunem şi la animalele superioare, precum şi la copilul mic. O reprezentare clară a eului apare însă mai întîi la adult, care, prin nume, se distinge hotărît de ceilalţi indivizi. Sentimentul eului este prezent în toate stările de conştiinţă, deşi nu totdeauna în acelaşi fel; reprezentarea eului poate dispărea pentru un timp, deşi prin locul central pe care îl ocupă în gîndire şi activitate, este gata oricînd să înainteze în cercul luminos al conştiinţei. Se pot cita o mulţime de fenomene sufleteşti în care reprezentarea eului n-are nici un rol. Cînd, de pildă, spun sau gîndesc: «În anul 1648 s-a încheiat pacea westfalică», reprezentarea eului meu nu este prezentă, deşi sentimentul eului întovărăşeşte şi această gîndire ca pe oricare alta." [2] Cu aceste două noţiuni reuşeşte Müller-Freienfels să reconstruiască tipurile nietzscheene. Căci există un fel de a primi arta care constă în a împrumuta sentimentul eului propriu reprezentării unui eu străin. Aceasta se întîmplă în atitudinea simpatetică faţă de artă, în ceea ce cu un cuvînt german se numeşte „*Einfühlung*". Aşa se poate spune că atunci cînd privesc pe Samson (în pînza lui Rembrandt din Galeria de la Frankfurt), surprins de oamenii Dalilei şi tocmai în momentul cînd se zvîrcoleşte de durerea stiletului care i se înfige în ochi, eu nu proiectez în personaj numai o nuanţă specială de sensibilitate, ci, într-un fel, suma tuturor energiilor mele vitale. Numai sub aceste condiţii este Samson nu alegoria unui sentiment, ci o fiinţă care trăieşte, o creaţiune vie. Sentimentul eului meu vorbeşte astfel de sub o mască străină. Uneori însă reprezentarea eului, chiar a unui eu străin, dispare cu desăvîrşire,

[1] *Philosophie der Individualität*, 1921.

[2] *Psychologie der Kunst*, ed. 1922, vol. I, p. 74.

fără ca prin aceasta sentimentul eului să fie împiedicat să se manifeste. Aceasta se întîmplă în cazul însufleţirii temelor muzicale abstracte, a formelor ornamentale şi arhitectonice. Că o asemenea stare este posibilă ne-o dovedeşte şi extazul mistic, în care înlăturarea eului normal se întovărăşeşte cu o potenţare, în cel mai înalt grad, a sentimentului eului. În estetică, felului acesta de a te comporta faţă de artă îi dă Müller-Freienfels numele de „contemplaţie". [1]

Odată cu modificările eului, intervin schimbări importante în conştiinţa realităţii obiectelor prezentate artistic. Lumea externă îşi schimbă, în adevăr, caracterul după forma eului cu care intră în contact. „Ceea ce numim «realitate», pur şi simplu, este realitatea vieţii practice, care nu este însă decît una din formele posibile ale realităţii." Odată cu modificările eului practic, aşa cum se întîmplă în starea estetică, se modifică şi conştiinţa realităţii obiectului artistic. Încetează preţuirea practică a realităţii obiectului, fără ca prin aceasta el să devină ireal. El devine mai degrabă areal, ceea ce nu înseamnă negarea realităţii, ci neutralitatea ei practică, după cum amoral, spre deosebire de imoral, înseamnă numai „indiferenţa etică". În cuprinsul arealităţii generale a artei există totuşi un spaţiu larg, în care se poate evolua pînă aproape de conştiinţa realităţii practice a obiectului, ca în cazul simpatiei estetice, sau pînă aproape de conştiinţa irealităţii lui, ca în cazul contemplaţiei. În această din urmă privinţă, Nietzsche observa aceeaşi gravitare către conştiinţa irealităţii obiectului contemplat cînd compara apariţia apolinică a personajelor din tragediile greceşti cu nişte umbre proiectate pe o perdea, adevărate plăsmuiri de vis. [2]

[1] „Contemplaţia" pare a o identifica, aşadar, Müller-Freienfels cu „abstracţiunea" lui Worringer, pe care la acest punct (I, p. 65) îl şi citează. Dezvoltările ulterioare vor arăta însă că noţiunea „contemplaţiei" este mult mai largă şi că ea desemnează un tip pe seama sa, a cărei teorie cred că o putem găsi la esteticieni moderni ca Bergson, Croce, Fiedler etc.

[2] Müller-Freienfels a încercat şi o conciliere a tipurilor sale. Iată raţionamentul său: atunci cînd, d. p., ne găsim în faţa cuiva care a pierdut un picior, trăim îndoitul sentiment de a ne pune în situaţia lui, de a compătimi, de a pătimi cu el şi de a judeca şi simţi cu privire la el, de a pătimi în legătură cu el. În primul caz ar fi ceva corespunzător simpatiei, în al doilea ceva corespunzător contemplaţiei.

Privite în multiplicitatea elementelor particulare pe care le interesează, tipurile lui Müller Freienfels mărturisesc limpede înrudirea lor cu acelea stabilite de psihologia diferențială, în cuprinsul altor regiuni ale vieții sufletești. „Motoricul-subiectiv" și „senzorialul-obiectiv devin tipuri care sistematizează cu succes și domeniul reacțiunilor estetice. Așa „simpateticul", pe care Freienfels îl mai numește și „dionisiac", însumează o triplă predispoziție tipică și corelativă: motorică, asociativă și afectivă. Tot astfel „contemplativul", care răspunde „apolinicului" nietzcheean, este un tip mai complex, care întrunește în sine tipurile mai simple și corelative ale senzoricului, raționalului și algedonicului.[1] Nu ne este posibil să înfățișăm aici și detaliul analizei psihologice pe care o întreprinde Müller-Freienfels în scopul de a detalia contextura tipurilor complexe și supraordonate pe care le-am amintit. Cîteva trăsături trebuie să ne ajungă.

Iată cum ele se implică! Tot așa, cînd asist la tragedia Desdemonei reînviu în mine conținutul ei sufletesc, dar și un conținut sufletesc care nu este al ei, plăcerea tragică. Dacă aceasta din urmă nu s-ar produce, dacă m-aș comporta exclusiv simpatetic, aș interveni practic luînd apărarea Desdemonei, așa cum se întîmplă uneori în teatrele populare din sudul Italiei, unde personajului antipatic i se întîmplă să fie efectiv molestat. „Degajarea" specific estetică din contextura practică a vieții este numai acolo prezentă unde în conștiința eului „simpatia" se îmbină cu „contemplația" (I, p. 72). Încercarea aceasta de conciliere nu ni se pare fericită, pentru că ea se bazează pe identificarea, cu nimic justificată, a contemplației cu plăcerea estetică. Pentru interesele cauzei, M.-Fr. neagă, în acest moment, simpatiei orice valoare de satisfacție estetică. Dacă M.-Fr. conciliază ceva, sînt numai „elementele iluzioniste" cu acelea „distructoare de iluzie", așa cum a făcut K. Lange în teoria emoției estetice ca „autoiluzionarea conștientă" *(Das Wesen der Kunst*, 1906).

[1] Reluînd o precizare a lui W. Stern *(op. cit.*, p. 173 urm.), M.-Fr. observă că tipul nu este nici clasă, nici speță. „Tipul nu este strict mărginit față de grupurile învecinate ci este mai degrabă caracterizat printr-o trecere fluentă în alte grupuri" *(op. cit.*, p. 93). Tipul, socotește M.-Fr., nu este nici măcar legat în mod invariabil de o individualitate. Același ins poate manifesta de-a lungul vieții intenții tipice deosebite. Așa, de pildă, Goethe autor al lui *Werther* și al *Afinităților elective!* Uneori, în sfîrșit, individul reușește, mișcat de o trebuință de „compensație" (importanța tendinței compensatorii în viața sufletească a studiat-o Dr. Alfred Adler, *Über den nervösen Charakter*, 1912). să manifesteze tocmai un tip divergent față de natura sa. Astfel de indivizi aparțin „tipului compensatoriu".

Scurt spus, simpateticul se comportă activ față de opera de artă, el o realizează imitativ în sine, prin acte perfectate sau numai reprezentări de mișcări, leagă apoi de prezentarea artistică o multiplicitate din elementele experienței sale trecute și, prin toate acestea, trăiește afecte adevărate, ca în viața practică. Contemplativul, dimpotrivă, primește pasiv calitățile sensibile ale obiectelor, apercepe ordinea și claritatea, adică raționalitatea lor, și afectele lui artistice rezultă numai din percepțiunea unui raport armonios sau a unui element senzoric pur (algedonic). Așa reapare și în domeniul estetic deosebirea, stabilită mai întîi de psihologia diferențială, între motoricul orientat către faptă și senzorialul orientat către recepțiunea impresiei; între subiectivul — înclinat să dea expresie multiplelor relații dintre obiect și sentimentul, voința și fantezia sa — și obiectivul preocupat să-și redea senzația cu prudență și într-un spirit rece-realist. Legătura cu Nietzsche nu este într-acestea pierdută din vedere. În termeni psihologici, tendința dionisiacă devine „năzuința către cea mai mare cu putință potențare sentimentală, către beție și extaz, fie chiar în dauna clarității și distincției conținuturilor intelectuale". Dimpotrivă, este sensul psihologic al tendinței apolinice nu atît de a căuta să obțină „o viață sentimentală intensă, cît de a nu prejudicia prin sentiment claritatea impresiei".

Aceleași predispoziții grupate în aceleași unități tipice întîlnim și la artiști, printre care Freienfels distinge artiști expresivi și artiști plastici (*Ausdruckskünstler* și *Gestaltungskünstler*). Cei dintîi, ca, de pildă, un Hebbel, declară: „Este poezia ta altceva decît ceea ce un ah! sau un oh! sînt pentru restul oamenilor — atunci ea nu mai înseamnă nimic". Și aceasta chiar printre creatorii de plastică unde se poate culege observația lui Klinger: „Din a simți ce vezi și a reda ce simți este făcută viața artistului". Tipul artistului plastic remarcă împreună cu H. v. Marées: „Începutul înțelegerii artistice stă în cunoștința formelor fundamentale caracteristice, a articulației și a relațiunii lor cu lumina naturală și cu spațiul învecinat". Și aceasta chiar la poeți,

printre care un număr mare consideră poezia „ca o lucrare lingvistic-formală, fără considerația vreunei trăiri". Așa, de pildă, un Gautier, ale cărui cuvinte s-ar putea adăuga la exemplele lui Freienfels: *„Des mots rayonnants, des mots de lumière avec un rythme et une musique, voila ce qu'est la poèsie"*.

Expresivul va înfățișa în operele sale ceea ce este caracteristic, va da glas unui sentiment determinat, pe cînd plasticul va căuta să se apropie de tipuri. Așa, de pildă, în gravura lui Dürer, *Madona cu copilul*, din 1503, unde fizionomia Fecioarei radiază de fericire maternă, pe cînd *Madona* din Galeria din Berlin, datînd dintr-o altă perioadă stilistică a maestrului, lipsită de o expresie particulară, înfățișează o oarecare femeie frumoasă. Expresivul vrea variație, o mare mulțime de amănunte grupate în contraste puternice. Plasticul caută unificarea amănuntelor sau ordonarea lor simetrică. Astfel Van Gogh în *Irrengarten*, cu tratamentul analitic al copacilor, cu spasmodica mișcare încremenită a ramurilor, opunîndu-se lui Cézanne din *Strada*, unde copacii sînt tratați sintetic, ca niște mari pete de culoare și restul puținelor detalii distribuite regulat în cursul lungii perspective.

Și aici tipurile, caracterizate mai întîi în mod general, manifestă o structură psihică al cărei detaliu coincide cu ceea ce am aflat mai sus de la psihologia diferențială. Despre artistul expresiv ni se spune astfel că factorii imaginativi și motorici preponderează în sufletul lui. Impresiile pe care le primește de la lumea înconjurătoare nu-l interesează atît ca pure valori senzoriale, cît în înțelesul și raportul lor cu fantezia. De altă parte, el transformă aceste impresii în mișcări, și întregul său stil capătă o însușire dinamică. Afecte practice, ca frica și speranța, iubirea și ura, va proiecta el în opera sa, în așa fel încît „trăirea sa va ținti către dionisiac, către beție". O altă icoană analitică obținem despre artistul plastic. Opera sa este dominată „de o rafinată senzorialitate și de rațiunea artistică ordonatoare, așadar de factori senzoriali și raționali". Ceea ce îl mînă în creație nu sînt atît afectele practice, cît plăcerea contemplativă a fru-

museții raporturilor. Cînd totuși puternice afecte practice apar, el caută să le domolească, ba chiar să le ascundă cu desăvîrșire. „De aceea caută el nu beția dionisiacă, ci visul apolinic, o satisfacție a personalității și rațiunii, limpezită de orice afect." [1]

Tipurile estetice au desigur și o realitate istorică. Müller-Freienfels nu uită să ne atragă atenția și asupra acestui lucru. Există, în adevăr, epoci și asociații umane în care unul sau altul din aceste tipuri predomină. La popoarele și în timpurile cînd atitudinea contemplativă prevalează, artistul plastic este mai frecvent reprezentat. Dimpotrivă, cu preponderanța atitudinii simpatetice avem și o mai frecventă apariție a artistului expresiv. Abateri de la această regulă nu sînt însă excluse. Tot astfel, deși simpatia estetică este atitudinea care revine în primul rînd muzicii, pe cînd con-

[1] *Op. cit.*, II, p. 129 urm. Müller-Freienfels încearcă și o conciliere a tipurilor de creație. În această privință el observă cu bună dreptate: „Expresie fără plasticitate nu este artă; plasticitate fără expresie nu este creație estetică. Noi însă nu vorbim aci nici despre o brută expresiune sentimentală, nici de o rece mașinațiune, ci de arta orientată către efect estetic" *(op. cit.*, II, p. 100).

În teoria estetică românească, tipuri de poezie a stabilit d-l M. Dragomirescu. Recunoscînd în orice operă poetică, de o parte o anumită culoare sufletească, rezultată din chipul statornic al poetului de a reacționa în fața lumii și care primește numele de *originalitate intuitivă*, de altă parte felul său propriu de a combina datele realității și căreia i se dă numele de *originalitate plastică*, d-l M. Dragomirescu arată cum anumite feluri ale celor două originalități se leagă între ele în trei sinteze tipice, și anume: romantism, clasicism și realism. Însușirile care alcătuiesc cele trei tipuri sînt aceleași care intrau în formula curentelor literare, cunoscute în poezia europeană sub aceleași numiri, numai că d-l M. Dragomirescu le distinge analitic și le regrupează sistematic. Tipurile nu sînt însă sinteze inalterabile; în constituția lor variația nu pare a fi exclusă. „Fiecare din acele tipuri, scrie d-l M. Dragomirescu, întrunesc o sumă din aceste caractere, dar acestea nu sînt unite indisolubil în fiecare tip și pot lipsi, cînd unul, cînd altul, fără ca totuși caracterul general rezultat din îmbinarea celorlalte să se schimbe în mod esențial" *(Poezia română*, I, *Teoria poeziei*, 1915, p. 56 și urm). Potrivit clasificării noastre, contribuția d-lui M. Dragomirescu cade sub rubrica cercetării tipologice pe baze psihologic-diferențiale: întocmai ca cercetătorii cu care se întrunește în același punct de vedere, d-sa distinge mai întîi însușirile psihologice diferențiale de „intuiție" și fantezie și le combină apoi în tipuri supraordonate.

templaţia este atitudinea proprie plasticii, există totuşi opere muzicale care manifestă un tip plastic, atent la frumoase raporturi de ordine şi armonie, există şi destule opere plastice în care tipul expresiv, orientat către redarea afectului intens, este uşor de recunoscut. Ba chiar, faptul că cele două tipuri stabilite nu pot fi cuprinse în limitele nici unei preciziuni concrete şi că mai degrabă ele transgresează ceea ce ar părea că este domeniul lor propriu, dovedeşte cu un ultim argument realitatea lor psihică independentă.

VII. DUALISMUL ARTEI PE BAZE POZITIVISTE ŞI CRITICISTE

POZITIVISMUL LUI WÖLFFLIN

Toate teoriile înfăţişate pînă acum se întemeiau pe ipoteza că orice operă de artă manifestă o realitate mai adîncă. Această realitate, fie că era „subconştientul metafizic" al unei culturi, „structura individualităţii" sau „predispoziţia" ei congenială, devenea în toate cazurile obiectul unui act de cunoştinţă separat şi deosebit de acela prin care ne apropiem de operă ca atare. Chiar cînd un Spengler, vorbind de „sufletul" unei culturi, nu şi-l închipuia decît ca pe o sumă de posibilităţi nerealizate încă şi, prin urmare, cu neputinţă de gîndit, faptul că el observa între toate formele culturii o înrudire evidentă, această împrejurare revela spiritului un fascicul de direcţii convergente, pe care n-ar fi trebuit decît să le urmeze pentru a întîlni focarul din care porneşte lumina idealităţii. În toate cazurile, adîncul din care opera se desface este gîndit ca o valoare care se întrupează caracteristic în operă, dar care nu se epuizează şi nu dispare prin această întrupare, ci continuă să ducă în viaţa spiritului o existenţă autonomă.

Wölfflin [1] este cel dintîi care renunţă să cerceteze sub suprafaţa operei adîncul ei metafizic sau psihologic. Nu că el ar tăgădui semnificaţia unei opere pentru cultura din care face parte, naţiunea care a produs-o şi temperamentul artistului, dar ceea ce el aşează în centrul cercetării este opera însăşi, izolată de suma valorilor cu care se întovărăşeşte

---

[1] *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neuren Kunst*, 1915, ed. 5, 1921.

în istorie. Cum Wölfflin nu consideră decît artele plastice (pictura, sculptura, arhitectura, decorația) [1], ceea ce îl preocupă în primul rînd sînt valorile tactil-optice ale operei, nuda ei aparență. În lunga perspectivă care conduce de la operă la cauzele ei adînci, el secționează primul plan și îl ține pe acesta în fața ochilor. Mărginită la acest prim plan gol și fără prelungire, istoria artei nu întîrzie să observe că fiecare epocă artistică folosește o anumită schemă vizuală și numai pe aceea, că ea *vede* într-un singur fel și că întregul domeniu al istoriei artei întrebuințează numai două scheme vizuale, care se înlocuiesc una pe alta cu o regulată periodicitate. Sarcina pe care Wölfflin și-o impune este să stabilească mai întîi raporturile de *coexistență* dintre diversele valori tactil-optice și care întregesc laolaltă cîte o schemă vizuală, apoi să stabilească raportul de *succesiune* existent între aceste scheme. Știm că atitudinea spiritului care, renunțînd la investigarea oricăror cauze transcendente, se mărginește în lumea fenomenelor, printre care stabilește raporturi de coexistență și de succesiune, a primit numele de *pozitivism*. În dezvoltarea problemei urmărită în această lucrare, credem să putem afirma că Wölfflin introduce, dacă nu întregul punct de vedere, cel puțin metoda pozitivismului. [2]

Wölfflin ilustrează schemele sale cu exemple împrumutate secolului al XVI-lea (clasicismul) și secolului al XVII-lea (barocul). Lucrarea sa constituie astfel o analiză aprofundată a diferențelor stilistice dintre clasicism și baroc. „Există un clasicism și un baroc nu numai în timpurile noi și nu numai în arhitectura antică, dar și pe un teren atît de deosebit ca acela al goticului." [3] În cuprinsul goticului, clasicismul îl face Wölfflin să coincidă cu faza din secolul al XII-lea, pe cînd barocul cu faza sa tîrzie (sec. XV-lea). În arta europeană, care urmează barocului, Wölfflin are din nou ocazia să sublinieze periodicitatea schemelor stabilite, fără să insiste însă mai mult asupra acestui punct. Universalitatea acestor scheme rămîne, așadar, un postulat căruia o mai adîncă legitimare îi lipsește. Din necesitatea unei asemenea legitimări, apare la cîțiva cercetători mai tineri o ordine nouă de preocupări, asupra cărora referatul nostru va trebui, de asemenea, să se oprească.

[1] În expunerea care urmează, pentru simplificare, am spicuit, printre dezvoltările lui Wölfflin, numai pe acelea care privesc pictura.

[2] Nu întregul punct de vedere, pentru că Wölfflin nu neagă legitimitatea problemei cauzal-genetice, ba uneori o și ia în considerare, dar n-o are special în vedere.

[3] *Op. cit.*, p. 249.

LINIAR ȘI PICTURAL. PLAN ȘI ADÎNC. TECTONIC ȘI ATECTONIC. UNITAR ȘI MULTIPLU. CLAR ȘI CONFUZ

Am spus că schemele vizuale care alternează în istoria artei sînt în număr de două. Realitatea poate fi privită sau ca o vibrantă masă picturală sau ca o limpede ordonanță de linii. Imitația este sau *picturală* sau *liniară* (*malerisch, liniar*). Și aceasta nu numai în pictură sau desen, dar și în sculptură, arhitectură și decorație. Cum însă aceste două scheme principale se pot urmări într-o mulțime de detalii tehnice, Wölfflin stabilește cinci perechi de concepte fundamentale, care se grupează în jurul celor două scheme indicate.

Contrastul dintre liniar și pictural [1] îl întemeiază Wölfflin pe deosebirea dintre existența solidă a obiectelor și imaginea lor optică. După cum copilul cuprinde mai întîi obiectele pentru a le cunoaște, ajungînd în cele din urmă să le recunoască numai cu ajutorul ochiului, tot așa intuiția picturală se dezvoltă din tendința de a le reda oarecum în realitatea lor substanțială. Ochiul rămîne totdeauna, în artele plastice, organul de percepere. Dar, într-un caz, el poate să urmărească, în felul mîinii, conturul lor strict delimitat, pe cînd, în celălalt caz, el poate să se oprească mai ales asupra masei coloristice, așa cum se desface din elementul luminos înconjurător. Stilul liniar prezintă lucrurile ca pe niște unități ; stilul pictural le prezintă în interpenetrație, în totalitatea lor fluidă. În intuiția liniară lucrurile stau ; în intuiția picturală ele se mișcă, devin. Pe cînd liniarul se bazează pe identitatea dintre lucru și descriere, în pictural descrierea nu se acoperă niciodată cu lucrul. Comparația dintre Rafael și Rembrandt poate să ilustreze bine acest contrast. Ea arată mai departe că picturalul n-are nimic de-a

[1] *Op. cit.*, cp. p. 20 urm.

face cu pictura şi nici cu culoarea. Există îmbinări de culori unde saturaţia tonurilor şi stricta lor delimitare este absolut nepicturală. Există, dimpotrivă, desene unde masa compactă a liniilor, sinteza vibrantă a amănuntelor fac o impresie picturală vădită.

Pentru că linia se descrie în plan şi mişcarea se desfăşoară în spaţiu, există neapărat o legătură între stilul liniar şi pictural şi compoziţia plană şi adîncă (*Fläche, Tiefe*).[1] Compoziţia plană ordonează detaliile descrierii în planul întîi al scenei, pe cînd compoziţia adîncă le seriază unul înapoia celuilalt. Cînd este vorba de o singură figură centrală, compoziţia plană o aşează în relief, făcînd-o să depăşească oarecum cadrul tabloului, pe cînd compoziţia adîncă o aşează într-un plan mai îndepărtat. Şi compoziţia plană cunoaşte perspectiva, dar mişcarea de înaintare către fundul scenei se face regulat după planuri paralele, pe cînd în compoziţia adîncă intervine o devalorificare a planului prim şi perspectiva are ceva unitar şi nearticulat (ca şi cum „spectatorul ar asimila-o ca pe un întreg unitar, dintr-o singură respiraţie"). Devalorificarea primului plan mai înseamnă că, deşi în mod ideal o regiune anterioară a tabloului rămîne prezentă, elementele descrierii se leagă între ele abia înapoia acestei regiuni.

O operă de artă este totdeauna un organism, în sensul că nici unul din elementele ei nu poate fi înlăturat fără ca armonia întregului să nu sufere. Sînt, cu toate acestea, opere care dau impresia deplinului, mărginitului, pe cînd altele sugerează nemărginitul în veşnică prefacere. Unele sînt de tip tectonic, celelalte de tip atectonic (*tektonisch, atektonisch ; geschlossene Form, offene Form*).[2] Impresia aceasta se bazează pe cîteva modalităţi analizabile ale descrierii. Aşa, de pildă, pe cînd în primul caz descrierea se face cu folosinţa contrastului limpede dintre orizontalitate şi verticalitate, în cazul al doilea rigoarea acestui contrast se îndulceşte. Pentru că schela prea vizibilă a descrierii poate fi resimţită ca ţeapănă, atectonicul doreşte redarea mlădioasă a realităţii. În tectonic, mijlocul spaţiului folosit coincide cu mijlocul grupului descris, pe cînd în atectonic lucrul acesta

[1] *Op. cit.*, cp. p. 80 urm.
[2] *Op. cit.*, cp. p. 133 urm.

nu se întîmplă ; unul este simetric, celălalt asimetric. Dar impresia regularităţii tectonice şi a libertăţii atectonice se decide definitiv în relaţia în care stă spaţiul cu elementele care îl umplu. Căci, în adevăr, uneori descrierea intră ca o unitate în cuprinsul cadrului, alteori cadrul taie descrierea, care rămîne, aşadar, incompletă în cuprinsul lui. Se poate spune că tectonicul dă înfăţişarea tipică a lucrurilor, pe cînd atectonicul numai spectacolul lor trecător.

Fiind un organism, opera de artă este unitară. Raportul elementelor între ele şi faţă de întreg se poate realiza însă după două modalităţi. Aşa, uneori aceste elemente au o existenţă independentă, ele se coordonează între ele, alteori ele se subordonează unui motiv principal sau se contopesc într-o masă unică. Feluritele elemente primesc uneori un accent egal, pe cînd alteori un puternic accent unic domină totul. Cînd este vorba de lumină, ea poate îmbăia deopotrivă întregul, dînd fiecărui element o claritate egală, pe cînd alteori ea poate decurge într-un singur izvor, aplicîndu-şi strălucirea pe o singură regiune a întregului. Dacă este vorba de culori, avem, în primul caz, tonuri saturate întrunite armonic şi, în cazul celălalt, o impresie coloristică generală. Fiind totdeauna unitară, opera de artă poate constitui uneori o unitate articulată şi alteori o unitate nearticulată. În primul caz, vorbim de o *unitate multiplă* şi, în al doilea, de o *unitate unitară* (*vielheitliche Einheit, einheitliche Einheit*).[1]

O ultimă pereche de concepte rezultă din relaţia în care stă înţelesul lucrului cu mijloacele care îl manifestă. Avem uneori o manifestare deplină a înţelesului în formă şi alteori numai o manifestare aproximativă (*Klarheit, Unklarheit ; unbedingte und bedingte Klarheit*).[2] În ultima împrejurare ne întîmpină o creştere a dificultăţii de percepere pe care o resimţim ca o potenţare a excitaţiei : un fel de neclaritate artistică, pe care o opunem clarităţii. Tratament clar al luminii este acela care scoate în relief forma, pe cînd în tratamentul neclar, lumina duce o viaţă independentă de individualitatea formelor. Tot aşa putem avea o culoare

[1] *Op. cit.*, cp. p. 167.
[2] *Op. cit.*, cp. p. 210 urm.

concepută ca element general în care trăiesc lucrurile, sau o culoare locală, atribut permanent al obiectului.[1]

Cu aceste cinci perechi de concepte fundamentale avem date modalităţile principale ale vizualităţii plastice; nu însă singurele modalităţi posibile. În conformitate cu spiritul inductiv al cercetării sale, Wölfflin nu neagă posibilitatea ca alte modalităţi să ia cu timpul loc alături de cele analizate aici.

IMITAŢIA ŞI IDEALUL DECORATIV. MOTIVELE EVOLUŢIEI VIZUALITĂŢII

În spiritul pozitivist al cercetării sale, Wölfflin stabileşte schemele vizuale de mai sus, independent şi de conţinutul realităţii pe care o operă artistică îşi asumă să-l transcrie şi de idealul de frumuseţe pe care ea şi-l impune. Istoria artei concepută ca o înaintare continuă a facultăţii de repro-

[1] O interesantă aplicare a conceptelor fundamentale ale lui Wölfflin la studiul poeziei lirice ne dă H. Lewandowski în teza sa de doctorat, *Die Erfassung von Formeigentümlichkeiten beim lyrischen Dichtwerk*, Bonn, 1923. Teza rămînîndu-ne inaccesibilă, ne-am redus la referatul autorului în *Die Literatur*, 1924, Heft 7. Primul contrast îl desemnează Lewandowski cu termenii *„prägende und verwischende Elemente“*, care indică claritatea logică a poeziei şi vagul ei sugestiv. *„Vielfältigkeit erfassende und vereinheitlichende Elemente“* desemnează stăruinţa poetului de a prezenta realitatea în toată bogăţia ei de detalii sau numai printr-o dominantă unică. Aşadar, deosebirea dintre naturalism şi idealism. O a treia categorie o formează modul deosebit de obiectivare al poetului, întru cît se exprimă prin elementele obiective ale descrierii sau întru cît se exprimă direct: *„mittelbar und unmittelbar wirkende Elemente“*. Întru cît, mai departe, afectul este reţinut, răcit, ca şi cum ar veni dintr-o regiune a amintirii sau întru cît se manifesta în toată intensitatea lui primitivă, obţinem penultima categorie: *„zur Ruhe und zur Bewegtheit neigende Elemente“*. Paralelismul cu Wölfflin este evident, deşi condiţiile speciale ale poeziei îndreptăţesc categorii noi, ca aceea care se referă la felul de obiectivare al poetului. Mai este încă de observat că, pe cînd la Wölfflin toate categoriile distribuie necesar elementele lor între doi poli (de o parte: liniar-plan-tectonic-multiplu-clar, şi de alta: pictural-adînc-atectonic-unitar-neclar), îndreptăţind astfel adevărate sinteze tipice, nu putem vorbi de o polarizare necesară a elementelor lui Lewandowski. Comparînd o poezie de Storm cu una de Schürer, autorul însuşi recunoaşte la una pregnanţa elementelor, la alta vagul lor, dar la amîndouă prezenţa elementelor unificatoare în sens idealist etc.

ducere a naturii, ca o imitaţie din ce în ce mai abilă, este una din acele naive iluziuni progresiste pe care era firesc s-o respingă şi Wölfflin, după ce Nietzsche a atras atenţia asupra felului în care arta îşi împlîntă rădăcinile în subconştientul specific al unei culturi, iar Riegl a elaborat conceptul „voinţei de artă“. Istoria artei nu poate fi privită ca o istorie a facilităţii tehnice. Aşa, d. p., s-a spus despre olandezul Terborch (1617—1681) că este acela care a pictat atlazul cu cea mai mare perfecţiune. Nimeni, în adevăr, n-a redat mai bine decît Terborch eleganţa, uşurinţa şi strălucirea acestei stofe. Privit însă în tablourile lui Metsu (1630—1667), atlazul ne este înfăţişat mai greu, mai dens, cu mai puţin brio. În acest diferit tratament al unui motiv identic, Wölfflin observă nu un progres sau un regres al imitaţiei, ci un alt ochi, un alt tip de intuiţie. La fel şi în ce priveşte idealul de frumuseţe (decorativ) pe care artistul şi-l impune. Clasicismul unui Rafael sau clasicismul francez din secolul al XVII-lea ţintesc către aceeaşi dispoziţie (*Stimmung*) de ordine şi demnitate, dar bazele lor optice sînt felurite. Rafael este liniar; clasicii francezi, împreună cu toţi artiştii secolului al XVII-lea, sînt picturali.

Ar fi greşit, cu toate acestea, adaugă Wölfflin, dacă s-ar susţine independenţa absolută a intuiţiei de imitaţie şi decoraţiune. Cu fiecare din cele două scheme ajunge la expresiune un alt conţinut al lumii şi se manifestă idealul unei alte frumuseţi. Sînt motive cărora li se potriveşte un tratament şi numai unul singur. Aşa, spre exemplu, o ruină nu poate fi decît picturală. Înfăţişarea mişcării, încercată şi în secolul al XVI-lea, nu reuşeşte complet decît în secolul următor, adică cu trecerea de la liniar la pictural. Pe cînd clasicismul iubeşte un univers tipic şi static, barocul se pasionează pentru un univers patetic şi dinamic, şi acest din urmă ideal îşi găseşte mijloacele cele mai adecvate tocmai în secolul al XVII-lea. „Există o frumuseţe a tectonicului, scrie Wölfflin, şi există un adevăr al tectonicului, o frumuseţe a picturalului şi un anumit conţinut al lumii care poate fi descris prin pictural şi numai prin el. Nu trebuie însă să uităm că aceste categorii sînt numai forme, forme de apercepţie şi de descriere — şi că, prin urmare, ele sînt în sine inexpresive. Aici e vorba numai de scheme înlăuntrul

căreia o anumită frumuseţe poate fi plasticizată şi numai de învelişul în care impresiile trezite de natură sînt culese şi organizate. Este forma de apercepţie a unui tip, de natură tectonică, ca în veacul al XVI-lea; aceasta nu ajunge încă pentru a explica forţa tectonică a figurilor dintr-un tablou de Michelangelo şi Fra Bartolomeo. O sensibilitate „osoasă" (*knochig*) trebuie să-şi fi vărsat mai întîi măduva sa în schemă.[1] Idealul de frumuseţe şi conţinutul lumii pe care un artist îşi alege să-l transcrie, atîrnă mai întîi de temperamentul său. „Se va înţelege cum o anumită intuiţie a formei se leagă necesar cu o anumită coloristică şi treptat se va pricepe întregul complex de trăsături stilistice personale ca o expresiune a unui anumit temperament. În această privinţă istoria descriptivă a artei mai are încă multe de făcut."[2] Tot astfel, deşi arta oricărei naţiuni se mişcă în dublul tact amintit, ea poate dovedi o înclinaţie mai pronunţată pentru schema vizuală a unuia din aceste tacturi. „Şi arta germanică, observă Wölfflin, a avut vîrsta sa tectonică, nu însă în sensul că ordinea cea mai severă a fost resimţită ca cea mai vie. Totdeauna a mai rămas aici loc pentru sugestia clipei, pentru arbitrarul-iluzoriu şi pentru înfrîngerea regulei."[3]

Schemele vizuale nu sînt deci cu totul străine de multiplicitatea intereselor culturii umane. Dacă totuşi se poate vorbi de independenţa lor, aceasta nu se poate face decît în sensul că succesiunea lor ascultă de un motiv psihologic, care n-are nimic de-a face cu variaţiunea istorică a idealurilor decorative, aşa cum ele pot fi determinate — desigur printre alte cauze posibile — de specificitatea naţională. Faptul că liniarul precede picturalul este pentru Wölfflin o împrejurare de la sine înţeleasă. „Se înţelege uşor că noţiunea clarităţii trebuie să se fi format mai înainte ca să se găsească un farmec şi în relativa tulburare a clarităţii. E tot atît de conceptibil ca percepţia unei unităţi de părţi, a căror independenţă a dispărut în efectul total, să urmeze unui sistem cu părţi articulate, ca treapta atectonicului să

[1] *Op. cit.*, p. 244—5.
[2] *Op. cit.*, p. 6.
[3] *Op. cit.*, p. 245.

aibă ca premisă treapta tectonicului. Într-un cuvînt, dezvoltarea de la liniar la pictural înseamnă progresul de la o cuprindere tactilă a lucrurilor în spaţiu la o intuiţie care a învăţat să se încredinţeze simplei impresiuni optice, cu alte cuvinte, renunţarea la pipăibil în favoarea simplei aparenţe optice."[1] Cînd este vorba însă de trecerea de la pictural înapoi la liniar, cum s-a întîmplat la începutul veacului al XIX-lea, Wölfflin face din nou să intervină influenţa istorică a culturii contemporane. Aşa, la acest nou început de secol, realismul care se manifestă în toate disciplinele spiritului orientează şi artele înapoi către liniaritate. Istoria artei este astfel concepută de Wölfflin ca o dezvoltare continuă în două tacturi, în care trecerea de la un tact la altul este de ordin intern psihologic, pe cînd revenirea la primul tact de ordin extern cultural-istoric.[2]

[1] *Op. cit.*, p. 246—7.

[2] În construirea schemelor sale, Wölfflin stă, fără îndoială, sub influenţa lui Riegl. Interesant este însă de observat că, ocupîndu-se de dezvoltarea artei în antichitate şi încercînd să fundeze teoretic această dezvoltare, Riegl întrevede un alt proces decît acela schiţat de Wölfflin. Pentru Riegl, trecerea nu este de la claritate la neclaritate, ci tocmai dimpotrivă. „Percepţia senzorială le arăta lucrurile externe confuz şi neclar amestecate laolaltă, cu ajutorul artelor plastice extraseră ei indivizi izolaţi şi îi statorniciră în unitatea lor clară şi închegată." În acelaşi fel, Conrad Fiedler (*Der Urprung der künstlerischen Thätigkeit*, 1887) recunoştea ca propriu artei promovarea aparenţelor de la starea lor de confuză devenire la starea de claritate formală. Interesant mai departe este de urmărit felul cum Riegl construieşte procesul care conduce de la tactil la optic. Ochiul, spune el, vede numai pete coloristice, iar nu şi individualităţi materiale impenetrabile. Cu ajutorul ochiului singur n-am fi putut ajunge la viziunea clară şi închegată a lucrurilor. Intervine deci tactilul, care ne dă ideea impenetrabilităţii. „Graniţele obiectului sînt suprafaţa sa tactilă." Tactul nu percepe însă suprafeţe întregi, ci numai puncte izolate, care sînt însumate cu ajutorul unui proces deosebit al gîndirii. În acelaşi timp, ba chiar mai repede, intelectul însumează şi percepţiile izolate care ne vin de la simţul optic. Acestora li se asociază amintirile tactile şi astfel se construieşte suprafaţa (lărgimea şi lungimea). În ce priveşte dimensiunea adîncă, Riegl îi atribuie originea tot tactului, care are particularitatea de a se aplica în acelaşi timp asupra mai multor puncte seriate în adîncime (*Die spätrömische Kunstindustrie*, p. 17 şi urm.). Vd. Critica acestor vederi în Aug. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905, p. 11 şi urm.

În legătură cu schemele sale vizuale, Wölfflin întrebuinţează odată şi cuvintele „categorii ale intuiţiei", protestînd însă totodată împotriva unei eventuale confuzii cu categoriile kantiene.[1] În acelaşi loc, deşi observă că cele cinci perechi de concepte stabilite se dispun în jurul a doi poli, Wölfflin mărturiseşte că posibilitatea unor alte categorii nu i se pare exclusă şi nici gruparea lor în alte combinaţii decît acelea pe care le-a observat în arta europeană a veacului al XVI-lea şi al XVII-lea. Are deci dreptate B. Schweitzer sa scrie că „conceptele liniarului şi picturalului alcătuiesc numai o clasificare, operată prin metodele ştiinţelor naturale, a acelor forme de expresiune artistică pe care... Wölfflin le-a observat în operele secolului XVI şi XVII".[2] Avînd deci o semnificaţie mărginită în timp, Wölfflin are greutăţi să verifice regulata revenire a schemelor sale, şi în această împrejurare el se serveşte de metafora „spiralei" pentru a sensibiliza poziţia relativă pe care schemele vizuale o ocupă în chip statornic una faţă de alta, dar şi neîncetata lor schimbare de conţinut. Pentru a ajunge la universalitate în acest domeniu, era necesar de a se renunţa la stabilirea conţinuturilor care întîmplător pot umple schemele vizuale şi de a îndrepta cercetarea exclusiv către formele generice şi generatoare ale acestor scheme. De la studiul schemelor vizuale ca nişte plăsmuiri obiective, *lucruri,* trebuia să se înainteze către studiul puterilor active în creaţia artistică. Era necesară trecerea de la investigarea obiectelor intuiţiei către formele activităţii intuitive; o reformă în spiritul criticismului kantian. Doi cercetători mai tineri şi-au luat această sarcină.

Pentru Schweitzer, adevăratele concepte fundamentale sau categorii ale intuiţiei artistice sînt de căutat în două tendinţe opuse ale creaţiunii de artă, ale „voinţei de artă", indiferent dacă ele sînt determinate de particularitatea naţională, cultura generală a timpului sau personalitatea artistului. Aceste două tendinţe sînt de reconstituit din atitudinea creatorului faţă de elementul infinit al fenomenelor în devenire. Schweitzer tăgăduieşte implicit ca ar putea exista o intuiţie a devenirii confuze ca formă generală a intuiţiei. Însăşi noţiunea de *formă* a intuiţiei se opune aici; *o formă a amorfului* este, în adevăr, ceva absurd. Noţiunea „picturalului" wölfflinian este astfel, cu bună dreptate, negată. Elementul infinit al fenomenelor, creatorul îl stăpîneşte mărginindu-l, numai că o dată îl mărgineşte modelînd în el plăsmuiri aparţinînd spaţiului tridimensional, iar alteori proiectîndu-l în cele două dimensiuni ale planului. În primul caz, spaţiul serveşte să izoleze şi să individualizeze fenomenele; în cazul al doilea, el serveşte să lege fenomenele între ele. Iată şi cuvintele lui Schweitzer: „Ambele forme fundamentale ale gîndirii artistice sînt o stăpînire a infinitului prin mărginire, ambele recunosc în spaţiu ceva pe care orice fenomen îl presupune (*Voraussetzung*), deosebirea lor constă în situaţia opusă pe care o ocupă faţă de spaţiul exterior. În plastică, spaţiul închide din toate părţile conţinutul reprezentării artistice, îl *desparte*, în pictură el mijloceşte raporturi între lucrurile proiectate în plan, *leagă.* Pentru voinţa plastică de prelucrare, spaţiul exterior are o însemnătate negativă, pentru aceea picturală el are o însemnătate pozitivă."[1] Sau acelaşi lucru exprimat deosebit. Picturalul operează sinteza dintre corp şi spaţiu; pe cînd plasticul separă plăsmuirea artistică obiectivă (*das gegenständlich und künstlerisch Bedeutsame*) de spaţiul natural.

Trecînd de la creaţie la receptivitatea estetică, Schweitzer recunoaşte şi aici două forme ale intuiţiei, cu misiunea „de a releva imaginile ascunse în subconştient şi de a le face să devină realitate". Spectatorul simte în sine trebuinţa de a intui lumea într-una din formele care sînt valabile şi pentru creaţie. Acestor trebuinţe le corespund satisfacţii specifice. Astfel trece Schweitzer de la considerarea pur logică şi teoretic-critică a problemei la considerarea ei psihologică. Elemente împrumutate esteticii simpatiei intervin cu această ocazie în descrierea „plasticului". „Satisfacţia nevoii «plastice» este treptata cufundare simpatetică (*Einfühlung*) în sculptură pînă la sentimentul identităţii spaţiale, în acelaşi

[1] *Op. cit.*, p. 244.
[2] *Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung* în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* XIII, 3, p. 260.

[1] *Op. cit.*, p. 261.

timp stabilirea raportului corespunzător, (adică) pînă la deplina negare a spaţiului." „Satisfacţia nevoii «picturale» este, dimpotrivă, apercepţia optică a planului ca unitate spaţială şi, odată cu aceasta, stabilirea aceloraşi raporturi cu multiplicitatea lucrurilor descrise, afirmaţia cea mai largă a spaţiului exterior." „Ultima unitate a plasticii este obiectul corporal, statuia, obiectivarea sentimentului eului şi a opoziţiei sale faţă de lumea înconjurătoare. Ultima unitate a picturii este planul tabloului, obiectivarea conţinutului reprezentărilor şi a legăturii sale cu propriul eu." [1]

În legătură cu paralelismul conceptelor, pe care nu l-am pierdut nici un moment din ochi, e de observat că dacă o asimilare a *plasticului* lui Schweitzer cu *simpateticul* psihologist este posibilă şi uşor de făcut, nu atît de uşoară ar fi asimilarea formei active în pictură, despre care vorbeşte Schweitzer, cu *contemplaţia* despre care l-am auzit vorbind pe Müller-Freienfels. În această ultimă privinţă, puţinele lămuriri pe care le dă Schweitzer nu permit o concluzie care să se impună. Dimpotrivă, despre Wölfflin se poate afirma că el aduce atît *liniarul* — cu apelul pe care acesta îl face la rezerva amintirilor procurate de tactilitate, cu atitudinea imitativă pe care o descoperă în ochiul care aci urmăreşte conturul tactil al formelor — cît şi *picturalul* — cu valorile sale dinamice, cu neclaritatea sa sugestivă — sub punctul de vedere al esteticii simpatiei. Schweitzer, este adevărat, vorbeşte de o „legătură a reprezentărilor obiective cu sentimentul eului propriu", dar această trăsătură e atît de puţin dezvoltată, încît nici o concluzie nu e posibilă.

De observat este încă faptul că Schweitzer vorbeşte statornic de „sculptură" şi „pictură", cînd ar fi fost poate mai potrivit să vorbească de „plastic" şi „pictural". Numai aceşti din urmă termeni pot denumi formele generale ale intuiţiei, care alcătuiesc obiectul cercetării lui Schweitzer. Şi ca dovadă că cel puţin „plasticul" nu se acoperă totdeauna cu plăsmuirea stereometrică a sculpturii stă ceea ce spune el mai departe despre mijloacele prin care intuiţia plastică se realizează. Mijloacele „plasticului" sînt în spaţiul tridimensional *planul,* pe cînd în plan *linia.* Planul (în spaţiu) şi linia (în plan) ajută la izolarea obiectelor. O izolare a obiectelor e posibilă deci

[1] *Op. cit.*, p. 262.

şi în plan (care în principiu ar trebui să fie afectat numai picturii). Dimpotrivă, mijloacele „picturalului" sînt *culoarea* şi *lumina ;* cu ajutorul lor se operează fuziunea aparenţelor, solidarizarea lor în elementul comun al spaţiului. Ar urma atunci că „picturalul" serveşte, în adevăr, numai picturii. Ceea ce, adaugă însă Schweitzer despre arta „picturală" a Cretei, în care intră şi *relieful* (gen plastic), ne îndreptăţeşte să credem că nici aici „picturalul" nu coincide totdeauna cu pictura. Dar toate acestea rămîn puţin lămurite, şi nici în această privinţă nu ne este posibil să tragem o concluzie definitivă.

De adăugat este că şi pentru Schweitzer, ca şi pentru Wölfflin, „plasticul" apare mai întîi în timp şi că îi urmează „picturalul". În adevăr, „plasticul" corespunde acelei gîndiri primitive care identifică aparenţa cu esenţa (*Schein und Sein*). Este o observaţie cu totul incidentală şi care introduce o preocupare genetică într-o cercetare al cărei caracter trebuia să rămînă strict teoretic-critic. Consideraţiile psihologice de mai sus însemnau o altă abatere.

Fără aceste amestecuri, manifestînd o conştiinţă mai limpede despre natura problemei pe care o urmăreşte, E. Panofsky încearcă şi el întemeierea criticistă a dualismului estetic.

CATEGORIILE INTUIŢIEI ARTISTICE. E. PANOFSKY

Considerînd schemele stabilite de Wölfflin, Panofsky [1] observă că o operă care, în ansamblul veacului al XVI-lea, veacul liniarităţii, poate apărea „picturală", comparată cu operele veacului următor, cînd stilul pictural se manifestă energic, afirmă mai mult un caracter „liniar". O descriere a artei italieneşti din jurul anului 1300 l-ar putea considera pe Giotto ca pe realizatorul liniarităţii, pe cînd o descriere integrală a primei Renaşteri ar descoperi culminarea liniarităţii tocmai în Mantegna. O astfel de împrejurare îi impune lui Panofsky să cerceteze într-o operă „voinţa de artă" pe care o manifestă, concepută ca un „sens imanent". Deoarece caracteristica unei opere poate să varieze după termenii finali

[1] *Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie* în *Zeitschrift f. Aesthetik* etc., XVIII, 2; vd. de acelaşi *Ueber den Begriff des Kunstwollens* în *Zeitschr. f. Aest.*, XIV, 4.

pe care îi fixăm seriei istorice în care o însumăm, apare nevoia unei caracterizări prin soluția proprie și relativă pe care opera o aduce problemei artistice fundamentale. Această problemă fundamentală o deduce Panofsky din observația că dualismul stabilit de Wölfflin nu poate avea o valoare antitetica absolută. O liniaritate sau o picturalitate pură sînt inconceptibile. În primul caz am avea de-a face cu o simplă figură geometrică, pe cînd în al doilea caz întîmpinăm încercări de conciliere a formei cu conținutul care o umple (*Fülle*) și care înclină cînd spre predominarea formei și cînd spre predominarea conținutului. În această relațiune dintre formă și conținut întrezărește Panofsky problema artistică fundamentală pe care fiecare operă o reia și o rezolvă într-un fel anumit.

Relațiunea dintre formă și conținut este problema artistică fundamentală, dar nu singura problemă artistică. Din ea se obțin, pe cale deductivă, alte trei probleme de care orice operă este din nou obligată să ție seama. În adevăr, pentru ca o operă să poată apărea, ea trebuie să găsească un mod de conciliere între valorile optice și tactile. (Acestor valori le da Panofsky numele de „valori elementare".) Pentru ca figurile, unitățile care intră în compoziția operei, să existe de fapt, artistul trebuie să găsească un mod de împăcare între figurația în plan și figurația adîncă (*Figurationswerte*). În sfîrșit, pentru ca aceste deosebite unități să dea o unitate generală de compoziție, artistul trebuie să găsească o poziție intermediară între înșirarea lor răspicată în spațiu și contopirea lor într-o masă unică (*Kompositionswerte*). Niciodată artistul nu se poate decide hotărît pentru unul singur dintre termenii acestei întreite antiteze ; totdeauna el trebuie să afle posibilitatea unei concilieri. Am văzut și mai sus ilustrarea acestui imperativ pentru cazul valorilor optice și tactile. Optic fără tactil este amorf, tactil fără optic este sec geometric ; în amîndouă cazurile deci, ceva esteticește mort. Dacă acum ne gîndim că conținutul unei opere, multiplicitatea de elemente care intră în compoziția sa, se desfășoară în conștiința noastră în timp, pe cînd forma acestei opere conștiința noastră o percepe în spațiu, înțelegem de ce artistul nu poate înclina cu exclusivitate nici către contopirea absolută, nici către absoluta înșirare răspicată a figurilor. O contopire absolută ar fi posibilă numai în spațiul pur, pe cînd o înșirare

absolută numai în timpul pur. Cum însă, de fapt, în fiecare clipă percepem deodată și în timp și în spațiu, artistul trebuie să se decidă pentru o figurație spațial-temporală, în care firește cumpăna balanței poate să încline cînd înspre contopire, cînd înspre înșirare. La fel se raționează și în ce privește antiteza plan-adînc. Plan pur ar fi optic pur și adînc pur ar fi pur tactil, ceea ce esteticește am văzut că este deopotrivă imposibil.

Pentru recapitularea celor expuse reproducem (puțin modificată) schema lui Panofsky :

	Valori elementare	Valori de figurație	Valori de compoziție
Conținut (timp)	Valori optice	Valori adînci	Valori de contopire
Forma (spațiu)	Valori tactile	Valori plane	Valori de seriare

Noțiunile fundamentale ale științei artei sînt menite să reveleze sensul imanent al fenomenului artistic. Ele sînt, pentru cazul special al artei, ceea ce categoriile kantiene sînt pentru cunoștință în genere. Cu ajutorul lor fenomenul istoric indiferent capătă semnificație stilistică. După cuvintele proprii ale lui Panofsky, este rolul acestor concepte fundamentale ale științei artei de a fi un fel de „agent reactiv menit să converteascā aparența în expresie". Pe cînd, așadar, Wölfflin dă, odată cu schemele sale tipice, soluții definitive ale problemelor artistice, Panofsky se mulțumește să pună numai datele problemei, indicînd și sensul relativ în care problema poate fi soluționată. În acest mod reușește el să ocolească primejdia inconformismului dintre absolutismul tipurilor stabilite de teorie și realitatea tipică a fenomenului istoric. Liniarismul evaziv al lui Giotto și acela mai decis al lui Mantegna nu ne vor mai face greutăți cînd va fi vorba de a le aduce sub aceeași rubrică, pentru că de acum înainte știm că posibilitățile de conciliere între termenii antitezelor sînt de un număr nesfîrșit și că, prin urmare, în cazul nostru special, liniaritatea poate fi de grade felurite.

Dacă, aşadar, Panofsky nu stabileşte tipuri, el ne dă mijlocul cu care putem descoperi noi înşine tipicul în fenomenul artistic pe care l-am lua în consideraţie. Căci dacă artistul înclină, de pildă, către valorile optice, el înclină necesarmente şi către valorile adînci şi către cele de contopire — şi dimpotrivă. Şi Panofsky conduce, aşadar, către stabilirea de scheme tipice — înrudite chiar foarte de aproape cu acelea ale lui Wölfflin — dar acestea trebuiesc înţelese ca nişte sensuri generale, în care problema artistică poate fi soluţionată, iar nu ca nişte modele definitiv închegate.

VIII. CONCLUZIUNI

Expunerea noastră a dat o specială atenţie punctului de vedere pe care fiecare dintre cercetătorii analizaţi aici l-au adoptat faţă de problema diferenţelor tipice care subîmpart domeniul artei. În mulţimea chestiunilor particulare aduse în discuţie, preocuparea aceasta a alcătuit temeiul de unitate a lucrării noastre.

S-a văzut astfel cum simţul istoric, în a cărui fire stă să pună accentul pe ceea ce este unic şi incomparabil în fiecare epocă de cultură şi, prin urmare, şi în artă, alături de celelalte ale ei forme, s-a văzut cum acest spirit se trezeşte mai întîi în legătură cu vechea dezbatere dintre antici şi moderni, dar cum el, la un Schiller şi Hegel, continuă încă să şovăiască. Întrucît, atît Schiller cît şi Hegel consideră viaţa omenirii ca un proces unitar şi final, rezultă că valoarea fiecărui fragment de evoluţie e determinată de relaţia sa cu fragmentul următor ; rezultă că nici unul din aceste fragmente n-are un preţ în sine.

Simţul istoric a ajuns la o mai mare siguranţă în momentul în care, recunoscîndu-se la baza oricărei culturi originale conştiinţa relaţiunilor proprii pe care omul acelei culturi le întreţine cu universul, cultura însăşi a putut fi concepută ca o individualitate. Am arătat, în această privinţă, contribuţia hotărîtoare a lui Nietzsche, care, prin critica lipsei de omogenitate stilistică a vremii noastre, rezultată, la rîndul ei, din dezrădăcinarea intelectualistă a omului modern, prin critica istorismului, în care acest modern lipsit de originalitate se

refugiază, prin toate acestea a stimulat tocmai funcţiunea simţului istoric.

Îmbogăţit cu această vedere, Worringer construieşte stilul artistic al feluritelor culturi, pornind de la sentimentul lor metafizic de viaţă. Dar culturile nu mai prezintă între ele caracterul de discontinuitate care este presupus că separă individualităţile. Pentru Worringer, viaţa omenirii alcătuieşte din nou un proces unitar, nu însă orientat către un scop, ci activat de tendinţa unei progresive adaptări morale în mijlocul universului.

Premisele simţului istoric le realizează într-un spirit extrem O. Spengler, pentru care nici o comunicare nu există între feluritele culturi. Pe de altă parte, cum sentimentul metafizic care sprijină o cultură se manifestă, nu numai în artă, dar în toate formele ei, a apărut necesitatea de a surprinde, în realitatea lui plastică, fenomenul înrudirii dintre toate aceste forme. Şi la această nevoie a încercat să răspundă O. Spengler, dar într-un chip care nu ne-a putut mulţumi.

Exemplul lui Spengler ne-a adus învăţătura că înrădăcinarea artei în viaţa istorică duce mai degrabă la disoluţia ideii formelor tipice de artă. Atentă mai ales la trecere şi la neasemănare, metoda istorică este înclinată să nesocotească sinteza asemănărilor în tipuri. Dinamismul istoriei dizolvă statismul sistemei de tipuri. De aceea, cercetătorii preocupaţi de această din urmă problemă, au reluat firul unei dezvoltări care porneşte din Dilthey şi ale cărei premise constau în înţelegerea artei ca una din valorile care se leagă între ele în unitatea structurii psihice. Structurile s-au arătat însă de un număr restrîns. Oricare ar fi deci varietatea istorică a culturilor şi a artei, această varietate urmează să poată fi adusă sub punctul de vedere al uneia din cele cîteva structuri tipice. Am spus că valorile se leagă între ele în unitatea structurii. Este posibilă, aşadar, interpretarea uneia din valori printr-o valoare corelativă. Interpretarea artei prin valori filozofice a încercat-o H. Nohl. O. Rutz, ale cărui cercetări se întîlnesc cu ale precedentului, explică într-acestea diferenţialul în artă prin caracterul diferenţial al vieţii sentimentale, care, pentru el, este identică cu energia imanentă a structurii.

Cercetarea următoare pierde din vedere idealitatea întregului psihic, în care arta figurează şi din care ea îşi extrage valoarea expresivă. Adoptînd metoda psihologic-diferenţială preconizată de W. Stern, R. Müller-Freienfels izolează, în existenţa lor interindividuală, speciile de interes în faţa artei şi în creaţiunea artistică şi caută să le fuzioneze apoi în două sinteze cuprinzătoare. Aceste sinteze nu ne vorbesc însă nimic despre adîncul ideal al omului, din care arta se înalţă.

Pe calea pozitivismului, H. Wölfflin a făcut un pas mai departe cînd a eliminat din complexul pe care arta îl pune în discuţie, nu numai sensul ei ideal, dar toate genurile de interes şi toate funcţiunile, afară de vizualitate. Pentru Wölfflin, istoria artelor plastice este istoria vizualităţii omeneşti. Această istorie se desfăşoară însă în două tacturi care alternează. Cele două tipuri de vizualitate, stabilite cu această ocazie de Wölfflin, se arătară curînd că stau şi ele sub categoria devenirii istorice. Nu se putu lămuri bine dacă o operă aparţine unuia sau altuia din cele două tipuri, pentru că înseşi aceste tipuri se arătară că evoluează. Tipurile, în loc să fie categorii statice la care devenirea istorică să se raporteze, erau pentru Wölfflin titulaturi generale pentru anumite fragmente ale devenirii. Ceea ce este comun şi ceea ce este statornic în aceste tipuri, tocmai pentru a fi mai bine cuprins, începu să fie căutat nu în însuşirile de vizualitate pe care opera le manifestă, ci în acele categorii generale ale intuiţiei prin care se organizează cele două specii posibile ale vizualităţii. Lumea vizibilă este una pentru ştiinţă, dar ea este deosebită şi de diferite valori pentru artist. Care sînt formele intuiţiei artistice am văzut că este problema pe care şi-o pun B. Schweitzer şi E. Panofsky.

Conceptele tipice, despre care ne-am ocupat aici, sînt uneori construite pe cale deductivă, alteori sînt abstrase în chip inductiv din observarea realităţii istorice, alteori sînt induse din consultul realităţii şi, în acelaşi timp, verificate prin deducţie. În primul şi în cel din urmă caz, căpătăm o conştiinţă limpede despre necesitatea numărului lor mărginit ; pe cînd în cazul de mijloc, numărul conceptelor tipice n-are o limită necesară : el rămîne acelaşi atîta timp cît istoria nu ne arată alte înfăţişări decît acelea care au fost sistematizate în conceptele tipice existente, dar el poate să crească îndată ce o cunoştinţă mai amănunţită a trecutului sau înaintarea vieţii istorice a omenirii ne-ar arăta şi alte aspecte decît acelea precipitate în conceptele tipice stabilite.

Deductiv întemeiază conceptele sale tipice Schiller. Omul existînd față de realitate sau într-o stare de acord perfect, sau în stare de dezintegrare, arta, întrucît este determinată de situația omului față de realitate, înfățișează pe aceasta din urmă sau așa cum ea este, sau cum el ar dori ca ea să fie. În acord cu realitatea stă omul antic ; dezacordul se pronunță în sufletul omului modern. Cel dintîi se găsește înainte de începerea operei civilizației, cel de-al doilea după ce această operă s-a desăvîrșit. Artei antice îi dă Schiller numele de *naivă*, pe cînd celei moderne acela de *sentimentală*. Dar aproximația potrivirii dintre conceptele stabilite pe această cale deductivă și adevărul istoric nu poate scăpa nimănui, și o mărturisește Schiller însuși, atunci cînd este adus să recunoască sentimentali în antichitate, ca, de pildă, Euripide, și naivi în vremurile moderne, nu alții decît foarte reprezentativii moderni Shakespeare, Molière și Goethe.

Deductiv se comportă și Hegel. Raționamentul său se deosebește însă fundamental de acela al lui Schiller. Dacă luăm bine seama, pentru acesta din urmă, raportul omului cu realitatea este, de fapt, raportul dintre propriile puteri sufletești ale omului. Naivul manifestă astfel un echilibru netulburat între senzorialitate și rațiune, între facultatea receptivă și spontaneitatea creatoare de ideal, pe cînd, odată cu apariția omului sentimental, echilibrul acesta se surpă și idealul rămîne față de lumea sensibilă veșnic străin și transcendent. Localizarea raportului natură-om în interiorul acestuia din urmă trădează, fără îndoială, influența criticismului kantian. Hegel se va despărți de Schiller cu toată distanța care îl separă de Kant. Distanța deci dintre criticism și idealism obiectiv. Baza de construcție a conceptelor sale tipice nu o va mai căuta Hegel în interiorul omului, ci în relațiile pe care logosul universal le întreține cu materialul sensibil, în care arta omenirii încearcă, cu un succes felurit, să întrupeze acest logos. Așa obține Hegel : 1) noțiunea *artei simbolice*, în care logosul, luînd o insuficientă cunoștință de sine, nu se poate întrupa decît imperfect în sensibilitate ; 2) noțiunea *artei clasice*, în care logosul se concepe pe sine mărginit și reușește astfel să se întrupeze cu desăvîrșire în limitele sensibilității ; 3) noțiunea *artei romantice*, în care logosul se concepe în adevărata lui infinitate și astfel nici o formă sensibilă nu-l mai poate conține. Numai în cazul clasicismului există fuziune

adîncă și armonie între logos și sensibilitate, pe cînd, în cazul artei simbolice și a romantismului, logosul rămîne cel puțin în parte transcendent sensibilității. Locul naivului schillerian vine să-l ocupe clasicismul, în vreme ce acela al sentimentalului îl ocupă romantismul. Arta simbolică aparținînd popoarelor orientale ocupă pe seama sa un loc pe care Schiller nu-l prevăzuse, dar de care cercetătorii ulteriori vor trebui să țină socoteală.

Nietzsche nu stabilește concepte tipice diferențiale. Stările de spirit *dionisiacă* și *apolinică*, deși au putut fi interpretate ca două categorii estetice autonome, sînt în realitate etapele genezei interioare a operei de artă în genere. Arta ca eliberare apolinică a unui sentiment de viață dionisiac este formularea genetică a ideii, comună întregii estetici romantice, că opera de artă este sinteza infinitului cu finitul, a eternului cu trecătorul și a realității ultime a lumii cu aparența ei.

Cu Worringer rigoarea deductivă a predecesorilor se îndulcește. Pornind de la istoria artei, iar nu de la filozofie, Worringer folosește o trecere a spiritului de la particular la general. Întreaga sa contribuție trebuie înțeleasă ca o critică adresată dogmatismului esteticii filozofice și ca încercarea de a o împrospăta, prin considerarea diferențelor stilistice despre care istoria artei ne vorbește. Ceea ce poate fi observat pe această cale Worringer verifică apoi prin deducție. Astfel pornește Worringer de la înțelegerea artei ca un mijloc specific de satisfacere a nevoilor sufletești care apar, în sufletul omului, din confruntarea lui cu realitatea. Relația omului cu realitatea alcătuia și baza de construcție a conceptelor schilleriene. Dar pe cînd Schiller înțelegea elementele contrastului său ca pe niște cristalizări ale relațiilor pe care omul le întreține cu realitatea, Worringer deduce termenii antitezei sale din nevoile sufletești care apar în om în urma acestor relații. Dacă Worringer s-ar fi comportat ca Schiller, atunci construirea noțiunii de *artă abstractă* ar fi devenit imposibilă. Căci dacă primitivul este cu adevărat ființa înfricoșată de relativitatea vieții, arta sa abstractă, creatoare de valori de necesitate, nu poate fi explicată prin asimilarea unor relații efective cu restul lumii, ci numai prin satisfacerea, pe calea compensației, a nevoilor sufletești decurgînd din aceste relații. Expresia unei lumi percepută ca un haos amenințător de impresii apare în *arta gotică*, dar aici nevoia sufletească este toc-

mai pierderea extatică în sînul divinității transcendente, rezultat care se obține prin participare imitativă la un fantastic dinamism de forme. Numai în *arta clasică,* nevoia sufletească se acoperă perfect cu relația dintre om și lume, căci aici sentimentul care decurge de pe urma acestor relații este o adîncă și netulburată fericire, iar nevoia intimă care rezultă din acest sentiment nu putea fi decît prelungirea lui cea mai îndelungă. Locul „naivului" schillerian (și al „clasicismului" hegelian) vine să-l ocupe, la Worringer, clasicismul, cu diferența care subzistă că, pe cînd Schiller concepe poezia naivă ca pe cristalizarea unei situații morale inițiale, Worringer înțelege arta clasică și sentimentul fundamental al clasicismului ca pe victoria tîrzie a unei lupte îndelungi. Naivitatea și clasicismul se potrivesc, ca unele ce se sprijină pe aceeași împăcare a omului cu realitatea, deși Worringer dă acestei împăcări înțelesul unei contopiri panteiste, care la Schiller nu joacă nici un rol. Abstractul și goticul corespund sentimentalului, cu toate că și situația lor în evoluție este inversată. Căci, pe cînd sentimentalul este conceput ca produsul civilizației care a înlocuit armonia primitivă, abstractul și goticul sînt înțeleși tocmai ca produsul unei primitivități absolute sau relative. Punctul comun în această paralelă îl constituie transcendentalul, care, fie sub numele său propriu, fie sub acela de „ideal", orientează deopotrivă năzuințele abstractului, goticului și sentimentalului. Paralela cu Hegel nu poate fi urmărită cu aceeași limpezime. La locul potrivit s-a arătat că există neapărat o asemănare între icoana pe care Hegel o dă despre arta simbolică și abstractismul lui Worringer ; dar această din urmă noțiune amintește, prin unele trăsături, și arta romantică despre care vorbise Hegel.

De la istorie pornește și Spengler ; dar drumul celălalt, care pornește de la conceptul artei pentru a ajunge la diversitatea tipurilor istorice, nu este umblat de Spengler niciodată. Dar prin conținutul lor și desigur prin raportare la realitatea istorică, se poate spune că printre noțiunile lui Spengler, *anticul* corespunde clasicului naiv, *fausticul* corespunde sentimentalului, romanticului și goticului, iar *arta magică* și *egipteană* pot fi identificate cu simbolicul și abstractul.

Tipurile înșirate pînă acum se deosebesc esențial de cele care urmează. I se datorește lui H. Rickert observația că în stabilirea de tipuri — dar el nu se ocupa decît de tipurile de

concepțiune filozofică — spiritul științific poate apuca pe una dintre cele două căi, care îi sînt deopotrivă de proprii.[1] Spiritul poate, în adevăr, proceda fie prin individualizare, fie prin generalizare. El poate năzui sau să reconstituiască fenomenele trecutului, sau să obțină noțiuni generale și legi. Disciplinele istorice, în opoziție cu științele naturii, sînt roadele respective ale celor două deosebite tendințe. Tot astfel în stabilirea de tipuri, spiritul se poate întreba ce este „tipic" într-o anumită cultură sau cîte și care sînt însușirile „tipice" generale în umanitate. Cititorul va înțelege cu ușurință că, prin natura lor, sînt foarte deosebite cele două afirmații, dintre care una spune : „Atitudinea naivă este tipică pentru cultura și arta greacă", iar cealaltă : „Arta și cultura greacă sînt de tip naiv". În primul caz ni se afirmă că naivitatea este tipică *numai* pentru cultura greacă, pe cînd în cazul al doilea că arta și cultura greacă alcătuiesc *numai una* din împrejurările în care tipul naiv s-a manifestat. În primul caz vorbim de un *tip individual ;* în cazul al doilea de un *tip general.* În evoluția problemei urmărită în lucrarea de față, tipuri individuale au descris cercetătorii amintiți pînă acum, un Hegel, un Worringer, un Spengler. Tipuri generale aflăm la Nohl, Rutz, Müller-Freienfels și Wölfflin. Schiller își propune să obțină tipuri individuale, dar, întrucît este adus să recunoască sentimentali în antichitate și naivi în timpurile moderne, manifestă o puternică înclinație către generalizare.

Tipurile reamintite mai sus și cele despre care trebuie să ne ocupăm acum, aparținînd unor categorii deosebite, nu le putem compara. Între tipurile individuale și cele generale nu poate exista decît o legătură de subordonare. Dar nici stabilirea acesteia nu este posibilă totdeauna. Cu excepția acelora stabilite de Spengler, toate celelalte tipuri individuale sînt obținute pe cale deductivă ; pe cînd tipurile generale sînt obținute pe cale inductivă : așa, d.p., *arta idealistă, panteistă* și *naturalistă,* despre care vorbește Nohl. Obținute prin mijloace diferite, întrunirea lor în același sistem trebuie făcută

[1] *Psychologie der Weltanschauungen und Philosophie der Werte,* Logos IX, 1. Asupra deosebitei procedări a spiritului în istorie și în științele naturii, vd. de același : *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung,* 1896 și *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft,* 1899. În aceeași materie, vd. și A. D. Xenopol, *La théorie de l'histoire,* 1908.

numai cu mare prudență. Se poate încerca astfel de a aduce sentimentalul, simbolicul și abstractul sub categoria idealismului, romanticul sub categoria panteismului și naivul sub categoria naturalismului. La Müller-Freienfels și Wölfflin, unde s-a produs și încercarea unei reconstruiri deductive a tipurilor obținute mai întîi pe cale inductivă, operația subordonării nu ni se pare mai ușoară. Așa, naivul și clasicul pot fi aduși sub categoria atitudinii *contemplative*, pe cînd sentimentalul, romanticul și simbolicul sub categoria atitudinii *simpatetice*. Dar abstractul, care ar trebui să ia loc tot în această categorie, e așezat chiar de Müller-Freienfels în categoria opusă. Clasicismul și toate conceptele paralele ar putea fi așezate sub categoria *liniarului*, pe cînd la polul opus ar trebui să găsim restul conceptelor, grupate sub categoria *picturalului* (Wölfflin). Cu toate acestea, abstractul este tocmai un exemplu de liniaritate. Subordonarea tipurilor individuale sub cele generale întîmpină, așadar, dificultăți din toate părțile.

Vorbind în mod general, „tipul" este o totalitate de tendințe unificate prin aspirația lor către o valoare comună. Valoarea este cauza finală a tipului. Această valoare rezultă, la rîndul ei, din relația în care cultura sau individul se găsesc cu realitatea. Pentru că această relație poate fi numai de două feluri, găsim aici temeiul care ne-a permis din capul locului să vorbim despre un dualism al artei. Omul poate resimți realitatea sau ca un mediu prielnic, sau ca o putere amenințătoare, și valoarea fundamentală către care el va tinde va fi sau apropierea, sau fuga de viață. Arta, întrucît este determinată de această valoare fundamentală, va reda realitatea vie sau idealul ei transcendent. Între acești doi poli opuși există numai forme intermediare.

Despre tip am spus mai înainte de toate că este o „totalitate de tendințe". Aceste tendințe sînt: apropierea de Dumnezeu, cunoștința adevărului, realizarea binelui și creațiunea frumosului. Întrucît totalitatea tendințelor este unificată prin acțiunea finală a unei valori comune, urmează că fiecare din tendințele separate care o compun va năzui către valoarea comună; dar întrucît ea poate fi ajunsă numai pe căile proprii ale tendinței respective, valoarea apare fiecărei tendințe într-un alt fel. După natura mijloacelor cu care ne îndreptăm către ea, valoarea ia o altă față. Așa se ajunge la specificitatea valorilor religioase, filozofice, etice și artistice. Dar pentru că toate aceste valori sînt subordonate unei singure valori fundamentale, spunem că ele sînt corelative.

Printre cercetătorii analizați, preocuparea de a stabili corelativitatea a fost mai puternică decît aceea de a stabili specificitatea valorii artistice. Dar tocmai pentru că aceasta a fost mai puțin socotită, un B. Schweitzer sau un E. Panofsky au simțit nevoia s-o înainteze în primul plan. Astfel, restrîngîndu-se la domeniul plasticii, unul a arătat că specificitatea constă aci dintr-o mărginire a elementului infinit al fenomenelor prin proiecțiunea în plan sau în spațiul tridimensional; iar celălalt, că această specificitate rezidă în încercarea de conciliere a conținutului cu forma, a descrierii în adîncime cu descrierea în plan și a contopirii cu serierea; încercare în care, unele sau altele din valorile solidare, care compun respectiv termenii acestui contrast, păstrează un anumit grad de preponderență asupra celuilalt.

Dualismul artei s-ar putea socoti o doctrină încheiată, atunci cînd valorile specifice ar fi stabilite pentru toate artele, nu numai pentru plastică; apoi, cînd aceste valori ar fi puse în legătură cu valorile corelative cu care se întrunesc în unitatea sufletului și a culturii omenești; cînd, în sfîrșit, ele ar putea fi înțelese ca niște specializări ale valorii fundamentale care apare din contactul omului cu realitatea. Toate conceptele pe care le-am luat în cercetare aci ar veni atunci să ocupe locul lor firesc, la unul sau altul din polii *dualismului artei*. Este de așteptat ca viitorul să desăvîrșească opera ale cărui începuturi au fost descrise și analizate în lucrarea de față.

1925

ETERNITATEA ȘI VREMELNICIA ARTEI

Poetica lui Aristotel trece cu drept cuvînt ca o lucrare de știință inductivă. Temeiul de observație pe care își clădește adevărurile sale îl alcătuiesc eposul homeric și tragedia grecească din veacul al V-lea. Cum cîteva secole de-a rîndul, începînd cu Renașterea, lumea modernă își fixă ca ideal al lucrării literare imitația cea mai desăvîrșită a anticilor, *Poetica* lui Aristotel deveni un tratat de rețete infailibile. În fapt, inspirația modernă depăși adeseori regulile Stagiritului ; în drept, ea se apăra întotdeauna de a le fi călcat. Atît de mare deveni prestigiul canoanelor aristotelice, în această vreme nedescătușată cu totul de lanțurile dogmatismului scolastic, încît un autor de talia lui Corneille trădează o stare de spirit cu totul îngrijorată cînd este vorba să stabilească, împotriva adversarilor care îl acuzau, conformitatea tragediilor sale cu spiritul preceptelor lăsate moștenire de filozoful grec. Se înțelege ușor de ce condiții favorabile se puteau bucura pedanții vremii. Unul dintre aceștia, abatele d'Aubignac, se fălea astfel cu meritul de a fi compus o tragedie fără nici o pată în ce privește respectul dogmelor aristotelice. Cineva observă atunci cu mult spirit : „Sînt foarte satisfăcut că d-l d'Aubignac s-a conformat atît de bine regulilor lui Aristotel ; dar nu pot ierta regulilor lui Aristotel de a-l fi făcut pe d-l d'Aubignac să scrie o tragedie atît de rea". Saint-Évremond, care raportează această vorbă, adaugă : „Trebuie să convenim că *Poetica* lui Aristotel este o lucrare excelentă : cu toate acestea,

nu există nimic atît de desăvîrșit încît să poată da reguli tuturor națiunilor și tuturor secolelor".[1]

Iată, așadar, în mijlocul acestui veac al XVII-lea, atît de supus încă disciplinei antice, încolțind părerea că normele artistice nu se bucură totdeauna de acea universalitate pe care, cîtva timp mai înainte, nimeni nu s-ar fi gîndit s-o pună în cumpănă. Este adevărat că Saint-Évremond se clasează în tabăra așa-numiților „moderni", că admirația sa pentru antici știe să se controleze și să se nuanțeze, că tendințele sale se dezvoltă paralel cu noul raționalism al lui Descartes, al cărui prim gest este tocmai smulgerea de sub influența „numeroșilor profesori" pe care omenirea îi avusese mai înainte.

Începînd din această epocă, dar fără a putea spune în ce moment precis (Saint-Évremond este numai un glas între altele), crește și se impune necontenit opinia că judecățile artistice, în genere, nu se bucură de nici o universalitate. Cineva ar putea scrie un studiu interesant propunîndu-și să urmărească această neîncetată dezvoltare, pînă în clipa cînd Anatole France notează în fruntea operei sale, *La Vie littéraire*, cum că „nu ieșim niciodată din noi înșine", ilustrînd părerea cu imposibilitatea în care ne aflăm de a privi natura cu ochiul cu fațete al unei muște sau de a o judeca cu creierul rudimentar al unui urangutan ; drept care ni se recomandă că „ceea ce putem face mai bine... este să recunoaștem cu bună grație această grozavă condiție și să mărturisim că vorbim de noi înșine ori de cîte ori n-avem puterea să tăcem".

De la Saint-Évremond la Anatole France drumul parcurs este destul de lung. Căci pe cînd cel dintîi se îndoiește numai de universalitatea normelor artistice, rezervîndu-le totuși o îndreptățire pe porțiuni de spațiu și de timp mai restrînse, scepticismul lui Anatole France face să coincidă cu limitele persoanei proprii cercul înlăuntrul căruia valorează orice judecată literară. Persoana care ar întreprinde să scrie istoria acestei dezvoltări ar putea să intituleze lucrarea sa : *Progresul scepticismului în estetică* și ar putea aspira la succes, pentru că într-o epocă individualistă, cum este a noastră, sînt numeroși aceia care dovedesc atîta nerăbdare cînd e vorba de vreo stînjenire a variației lor personale, încît bucuroși ar

[1] *De la tragedie ancienne et moderne*, în *Critique littéraire*. ed. M. Vilmotte, p. 106.

scutura chiar lanţurile nesimţite, deoarece sînt cu totul fireşti, ale ştiinţei.

În ce priveşte observaţiile celebre ale lui Anatole France, este adevărat că ne este interzis de a privi lumea prin ochiul cu faţete al muştei şi că tot astfel n-o putem judeca cu creierul frust al urangutanului. Prizonieratul nostru este, din acest punct de vedere, de nezdruncinat. El ne restrînge însă numai înlăuntrul naturii noastre omeneşti, nu şi în cercul mai mărginit al firii noastre particulare. Acest cerc poate fi depăşit. Dincolo de zăbrelele închisorii, în care egoismul şi indolenţa ne pot menţine ca pe nişte victime ale propriului fel de-a fi, luceşte adevărata cîmpie a întrunirilor umane.

Trebuie să adăugăm îndată că reacţia împotriva dogmatismului aristotelic a fost la vremea ei binevenită : pedanţii ar fi reuşit poate să înăbuşe cu desăvîrşire glasul adevăraţilor artişti. Din fericire, lucrul nu s-a întîmplat. Lupta pentru dezrobirea temperamentului creator a început în acest moment aproximativ şi a culminat îndată ce Kant cucerea adevărul că genialitatea este exemplară dar inimitabilă şi că ea lucrează ca o putere a naturii. Kant stabilea însă, în acelaşi timp, că judecăţile de gust sînt universal valabile. Considerată în aceste două momente, estetica lui Kant însumează interesul modern pentru libertatea în artă cu aspiraţia con ştiinţei estetice către universalitate.

Cu toate că studiul esteticii kantiene ar putea instrui pe aceia care nutresc temerea că un corp de adevăruri universale asupra artei, o estetică, ar putea exercita vreo presiune asupra libertăţii geniale, se produce neîncetat eroarea care constă în a voi să slujeşti cauza libertăţii în artă, folosindu-te de argumentul nu ştiu cărei incapacităţi ştiinţifice a esteticii. Cînd, aşadar, năzuinţa către libertatea artistică va lua forme revoluţionare, vehemenţa împotriva esteticii va creşte în consecinţă. Împrejurarea se produce astăzi în forme atît de caracteristice, încît reluarea dezbaterii, ale cărei începuturi le-am amintit, dobîndeşte o nouă actualitate.

Am distins pînă acum două dintre obiecţiile care se aduc împotriva esteticii ca ştiinţă. Una dintre ele vede în pedantismul vechii estetici dogmatice o primejdioasă îngrădire a libertăţii creatoare. Cealaltă constă în părerea că, neputînd ieşi din subiectivitatea noastră, orice judecată obiectivă în artă devine imposibilă.

O a treia obiecţie intervine însă, şi tocmai asupra acesteia am dori să insistăm. Se spune anume că opera de artă este un fapt istoric, incomparabil şi ireductibil, legat de individualitatea complexului de condiţii în care a apărut şi cu neputinţă de a fi trezit la o nouă viaţă într-un complex nou şi deosebit. Pentru că s-a tăgăduit istoriei titlul de ştiinţă, i se neagă şi artei posibilitatea de a oferi materia vreunei raţionalizări ştiinţifice. Arta pare a fi, după această părere, esenţialmente pieritoare. În faţa unei opere de artă a trecutului, ni se spune că zadarnic am încerca să mai smulgem vreun sunet din coarda devenită absentă a inimii. Amatorii de artă îndepărtată sau veche ne sînt denunţaţi ca nişte oameni artificiali, înstrăinaţi de adevăratele bucurii ale artei, care nu pot fi decît bucuriile stîrnite de arta actuală.

Adevărul este că arta actuală poate stîrni în unele suflete un interes mai pasionat decît reuşeşte s-o facă o artă mai veche. Ce este, aşadar, vremelnic în artă ? Dar pentru că nu putem afirma că totul piere pentru totdeauna din artă, de vreme ce la intervale mari de timp şi de spaţiu noi continuăm s-o recunoaştem ca atare, se cuvine să ne întrebăm : ce este etern într-însa ? Despre eternitatea şi vremelnicia artei urmează deci să vorbim.

Şi iată mai întîi ce trebuie să observăm. Admiţînd că arta este cu totul pieritoare, o ştiinţă a artei ar fi încă posibilă, pentru că ar rămînea de studiat condiţiile relative ale existenţei ei. Acest studiu a fost întreprins de cîţiva din francezii veacului trecut şi printre aceştia se cuvine să cităm la loc de cinste numele lui Hippolyte Taine. Disciplina evoluţionistă stăpînea cugetarea marelui istoric şi filozof francez : problema care i se impunea, în legătură cu arta, urma deci să fie aceea a adaptării gîndului artistic la condiţiile mediului moral, al cărei rezultat este capodopera viabilă, selectată de societate şi integrată în patrimoniul artistic al naţiunilor. „O anumită temperatură morală, scrie Taine, este necesară pentru ca anumite talente să se dezvolte ; dacă ea lipseşte, ele avortează. Dacă temperatura se schimbă, speţa talentelor se va schimba ; dacă ea devine contrarie, speţa talentelor va deveni contrarie şi, în general, se poate concepe temperatura morală *făcînd o alegere* între diferitele speţe de talente, nelăsîndu-se să se dezvolte decît cutare sau cutare speţă, excluzînd mai mult sau mai puţin cu totul pe celelalte. Mulţumită unui me-

canism de acest fel, vedem dezvoltîndu-se în școlile anumitor timpuri și anumitor țări, cînd sentimentul idealului, cînd acela al realului, cînd acela al desenului, cînd acela al culorii. Există o direcție predominantă, care este aceea a secolului; talentele care ar vrea să crească într-un alt sens găsesc ieșirea închisă; presiunea spiritului public și a moravurilor înconjurătoare le comprimă și le deviază, impunîndu-le o înflorire determinată." [1] După cum transformismul este o teorie a succesului biologic, filozofia artei a lui Taine este o teorie a succesului artistic. Acest fel de a pune problema stăruie și la unii din reprezentanții mai tineri ai școlii franceze, la un Baldensperger, d. p., care, propunîndu-și să studieze literatura, precizează că înțelege să se ocupe cu *nașterea, durata și succesul ei.* [2]

Nu numai în Franța, dar și în Germania a apărut ideea de a studia condiția relativă a artei. Hegel mai întîi, esteticieni neohegelieni în chiar acești ani din urmă, au adus în această privință contribuții prețioase. Dar pe cînd francezii studiau procesul mecanicist menit să explice succesul capodoperei, cercetarea germană este dominată de un gînd finalist. Nu adaptarea operei la mediul ei moral studiază germanii, ci adaptarea la propria ei idee imanentă, care coincide cu tendința ideală a civilizației în mijlocul căreia înflorește. Stilul artistic al unei epoci sau al unei culturi nu mai este explicat acum prin lupta de adaptare morală a artistului în mediul lui, ci prin conformarea lui la modelul ideal și cauza finală care domină spiritualitatea momentului. Vom cita în rîndul acestor cercetători mai noi pe un Simmel, Worringer, Nohl, C. Glaser, H. Kühn etc. Dar pentru că despre unii din ei am vorbit mai pe larg în cartea mea *Dualismul artei,* dînd acolo și justificarea filozofică a metodei, mă voi opri acum de la referințe mai întinse.

Ceea ce trebuie să reținem cu siguranță din toată această ordine de cercetări este că opera de artă se găsește profund înrădăcinată în complexul de interese spirituale în mediul căruia se dezvoltă. Foarte instructive din acest punct de vedere sînt paralelele care se stabilesc între artă și alte manifestări ale vieții spirituale — între eroul cornelian, de pildă,

[1] *Philosophie de l'art,* I, p. 55 (ed. Hachette).
[2] *La Littérature, Création, Succès, Durée,* 1919.

și teoria pasiunilor după Descartes, între personajele romanului lui Stendhal și succesul temperamentului marcat de războaiele napoleoniene, între naturalismul lui Zola și democratismul de la finele veacului trecut — ca și cum, de fiecare dată, toate aceste tendințe puse în comparație ar vrea să integreze o aceeași valoare spirituală. Analogii de acestea, ingenioase și profunde, s-au stabiilt atîtea în critica modernă, încît metoda care le legitimează pare a fi un bun cîștigat.

Se înțelege acum de ce arta înrădăcinată în actualitate este firesc să găsească un ecou mai viu. În arta actualității citește omul ceva din propriul lui tainic destin. Aici vine el sa se lămurească asupra forțelor morale care îl conduc și să se edifice asupra scopului vieții sale.

Dar stabilirea analogiilor de care a fost vorba mai sus, delimitarea stilului unei culturi cu speciala lui aplicare la artă, studiul zecilor de legături care unesc arta cu celelalte manifestări ale vieții spirituale, nu revine esteticii. Toate aceste cercetări sînt menite să explice arta, dar cad în afară de regiunea pe care estetica și-o poate cu justețe rezerva. Arta este acea creație care înfășoară un sîmbure de specificitate estetică cu straturi numeroase de diverse interese spirituale. Împrejurarea a fost recunoscută încă de acum 50 de ani, cînd Konrad Fiedler (*Ueber die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst,* 1876) cerea crearea unei „științe a artei" (*Kunstwissenschaft*), alături și deosebită de estetică. De atunci, prin sforțările unui Hugo Spitzer (*Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik,* 1903), Max Dessoir (*Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* 1906) și acum în urmă prin opera capitală a lui Emil Utitz (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft,* I—II, 1914—1920), această „știință a artei" se poate spune că a fost stabilită.

Prin ceea ce trezește un interes mai viu și mai pasionat este arta mai vremelnică. În clipa în care sensul spiritualității momentului cultural s-a schimbat, arta începe să ne vorbească mai puțin. Mută nu rămîne niciodată arta trecutului, pentru că spiritul nostru, întrucît s-a dezvoltat din viața trecutului, conține destule elemente de universalitate, pentru a poseda și coardele consonante feluritelor momente ale istoriei. Apoi, prin studiul culturilor mai vechi, reușim să actualizăm pînă la un punct motivele care lucrau în sufletele oamenilor de

altădată. Astfel de păreri apar și sub pana lui Benedetto Croce, care nu se dă înapoi să admită chiar o unitate spirituală, determinată succesiv în cutare și cutare persoană, în cutare și cutare operă de artă, și în temeiul căreia reproducerea momentelor individuale ale trecutului devine posibilă. „...Obiecția împotriva posibilității de a concepe reproducerea estetică, scrie Croce, este întemeiată pe o realitate concepută, la rîndul său, ca o adunare de atomi sau ca o monadă abstractă, compusă din monade fără comunicație între ele și armonizate numai dinafară. Dar realitatea nu este aceasta ; realitatea este o unitate spirituală, și în cuprinsul ei nimic nu se pierde, totul este stăpînire eternă. Nu numai reproducerea artei nu se poate concepe fără unitatea realului, dar în mod general amintirea oricărui fapt... ; dacă n-am fi fost noi înșine Cezar și Pompei, adică acel universal determinat o clipă ca Cezar și Pompei și care este acum determinat în noi, nici o idee nu ne-am putea face de aceste două figuri."[1] Oricît adevăr ar conține observațiile lui Croce, este prudent să precizăm măsura făgăduințelor surîzătoare pe care „spiritul universal" (chemat așadar să mărturisească multă vreme după ce fusese îngropat împreună cu Hegel) ni le face. Căci dacă este adevărat că retrăirea operelor trecutului nu se poate face decît în temeiul elementelor universale ale spiritualității noastre, este just să adăugăm că aceste elemente, fiind cu totul generale, ele vor lucra cu o eficacitate mult mai redusă decît aceea pe care o pot avea motivele care fac din noi ființe particulare, oameni ai timpului și ai culturii noastre. Întrucît, pe de altă parte, operele trecutului reclamă studiul premergător al culturii respective, nu urmează că reproducerea lor va fi și pentru acest motiv mai palidă, lipsită în adevăr de spontaneitatea care caracterizează trăirea unei opere înfiptă în actualitate ?

Dar dacă arta ar fi absolut și nu numai relativ vremelnică, după cum vedem că sîntem îndreptățiți să credem, ea ar trebui să-și piardă cu timpul chiar caracterul ei de artă. Această treptată degradare poate fi ocolită în ce privește arta popoarelor istorice, adică aceea însumată în tradițiile naționale. O tradiție națională posedă o structură, ea are o formă interioară : feluritele ei valori spirituale sînt înglobate

[1] *Breviaire d'Esthetique*, trad. franc., p. 109.

în una sau alta din marile categorii ale spiritualității. Cînd francezul vorbește despre tragedie, își reprezintă îndată pe Corneille și Racine, chiar dacă preferința sa îl îndreaptă către un teatru mai nou sau străin, către teatrul lui Porto-Riche sau Ibsen. Dificultatea reapare însă cînd e vorba de arta popoarelor preistorice sau de aceea a unor popoare într-atît de depărtate și necunoscute, încît această subsumare categorică sub una din categoriile spiritualității devine dificilă. Ce ne îndreptățește deci să dăm denumirea de „artă" unei picturi gasite pe pereții grotelor din Altamira sau unei statuete în lemn făcută de indigenii din America ? Problema artei primitive se numără printre cele mai caracteristice ale esteticii, și de la soluția ei trebuie să așteptăm și înlocuirea răspunsului cu totul provizoriu pe care arta cultă ni-l poate oferi deocamdată.

Înainte de a stabili în ce măsură, prin ce elemente, opera de artă poate aspira la eternitate, este necesar să observăm că ea aspiră în orice caz într-acolo. Aceasta deosebește în primul rînd opera omului de știință de opera artistului. „Știința metodică, scrie odată Renan, știe să se hotărască să ignoreze sau cel puțin să suporte o amînare." Cu cît este mai delicată conștiința cercetătorului, cu atît mai ascuțit este sentimentul de relativitate care însoțește rezultatele muncii sale de specialitate. Dogmatismul în știință este expresia unei vehemențe practice a caracterului care ne dovedește că dogmaticul nu se găsește în domeniul său natural. Mai proprie omului de știință este ideea diriguitoare că sforțările sale se găsesc însumate într-un lung proces de desăvîrșire treptată, care îi sugerează îndoitul sentiment de satisfacție și modestie cu privire la relativa perfecțiune și imperfecțiune a investigațiilor sale. Asemenea stări de spirit sînt cu totul străine artistului. Opera sa alcătuiește un pact cu eternitatea. Nimeni nu creează artisticește fără să spere o lungă și repetată confirmare a veacurilor, afară de cazul cînd, cedînd unei ispite de facilitate, artistul se mulțumește cu sarcina de a înveseli sau de a înduioșa pe contemporanii săi cei mai apropiați, și ia astfel loc pe o treaptă mai jos.

Gîndul eternității a fost recunoscut adesea drept izvorul de căpetenie al creației artistice. Încredințînd unui material neutral complexul de reprezentări stîrnit de fantezia sa, artistul speră să acorde acestuia din urmă nemurirea dorită.

împrejurarea a fost limpede recunoscută de esteticianul Erich Major, care scrie în această privință: „Ce este eternizarea? Ea este expresia productivă a spaimei de vremelnicie. Ea este spaimă și în același timp curaj! Căci dacă frica de vremelnicie dobîndește o preponderență efectivă, dacă numai ea își exercită forța, atunci apare doar paralizare și frică de viață. Numai curajul de a întrece această slăbiciune creează adevărata voință de eternizare, aceea care posedă forța de a izola reprezentarea intuitivă din vremelnicie și de a o integra într-un material mort. Este curajul spiritului și al simțurilor de a disloca totalul vieții, de a înlătura momentul temporal și — pentru a spune astfel — de a dezgrădina întregul complex de senzații, pentru a-l transpune într-o nouă plăsmuire.“ [1]

Dar gîndul eternității nu deosebește arta numai de știință; el o deosebește și de joc, cu care adeseori a fost asimilată. Căci pe cînd interesul pentru joc se epuizează odată cu încetarea lui, arta vrea să supraviețuiască activității creatoare, și anume pentru o durată nelimitată. Chiar dansul și mimica, oricît ni s-ar părea că fac să coincidă creația și rezultatele ei, întru cît folosesc anumite însușiri caracteristice ale complexului organic, presupun, prin urmare, un material preexistent momentului individual al creației; iar întru cît ele organizează o tehnică, anumite motive generale și înlănțuiri tipice de mișcări, înseamnă că își continuă existența dincolo de același moment individual.

Tot în acest punct avem să căutăm deosebirea dintre artă și magie — așa de greu de făcut în ce privește exercițiul lor în societățile primitive — sau mai exact: în acest punct vom surprinde și trecerea nesimțită a magiei în artă. Magia poate fi un exercițiu cu totul fugitiv. Primitivul care, găsindu-se deodată în fața unui tigru, îl numește pisică, socotind că astfel se va ajuta împotriva prezenței lui inoportune, comite un act de magie; el nu exercită încă o activitate artistică. Numai cînd actele magice, în urma unei lungi practici care le-a dovedit utilitatea și le-a precizat desfășurarea cea mai eficace, vor lua forme consacrate și stabile; numai după ce ele, întrecînd impulsivitatea momentană, se vor transforma într-un ritual, magia va căpăta și valoare artistică. Este cunoscut că tragedia grecească și drama medievală s-au dezvoltat din astfel de practici rituale.

[1] *Die Quellen des künstlerischen Schaffens. Versuch einer neuen Aesthetik,* Leipzig, 1913, p. 23.

Aspirația către eternitate nu înseamnă însă numai dorință de supraviețuire, dar și nevoie de necontenită comunicare cu oamenii. Acel ce își trimite gîndul dincolo de clipa delectabilă a creației și dincolo de moarte, întîlnește nesfîrșitele legiuni de suflete fraterne. Nostalgia eternității se confundă astfel cu pasiunea pentru oameni. Mișcată de gîndul nemuririi, arta va năzui să se transmită cît mai larg și cît mai îndelung. Astfel s-a ajuns la concepția artei ca expresie. Expresie a creatorului și apoi expresie pentru alții. Arta exprimă pe creatorul său și îl exprimă pentru restul semenilor. Aceste doua intenții ale expresivității se găsesc într-un raport de inversă proporționalitate, și este opera unui tact superior menținerea lor într-un just echilibru. În adevăr, nevoia artistului de a se exprima cît mai complet pe sine poate distruge toate mijloacele de a se exprima pentru alții. Hugo von Hofmannsthal ne-a înfățișat odată analiza profundă a unui caz omenesc în care sforțarea eroică și absurdă de a străbate, dincolo de expresia comună, resimțită ca insuficientă, la conținuturile imediate ale vieții, pecetluiește gura eroului său cu tristul sigiliu al sterilității. Așa mărturisește tînărul lord Chandos în închipuita epistolă adresată lordului Bacon de Verulan: „...îmi devenise imposibil să vorbesc despre lucruri înalte sau generale, întrebuințînd cuvintele de care toată lumea se folosește în chip curent. Încercam un rău inexplicabil pronunțînd cuvintele: «spirit», «suflet» sau «corp»... Termenii abstracți, de care limbajul trebuie neapărat să se servească pentru a manifesta orice judecată, cădeau în gura mea în pulbere ca niște ciuperci putrede.“ Iar în altă împrejurare: „...ideile care îmi veneau pe buze se îmbrăcară dintr-o dată în culori atît de schimbătoare și astfel începură să curgă unele într-altele, încît mă grăbii să termin fraza, ca și cum aș fi fost cuprins de un rău fizic“.

Încercarea de a resorbi expresia artistică în curentul de imediatitate al vieții ar suprima arta ca atare: extazul este mut sau limbajul său poate fi cel mult arbitrar. Arta se apără organizînd viața în forme. Ciudat a fost destinul noțiunii de „formă“ în legătura ei cu noțiunea de „conținut“! Dezvoltarea istorică le-a adus să se înlocuiască la polii acelei linii care

se întinde între conştiinţă şi lumea exterioară. Într-o întrebuinţare curentă şi populară se vorbeşte şi astăzi de „formă" ca de ceva exterior conţinutului şi în definitiv accesoriu. Numeroşi sînt criticii literari sau de teatru care iartă încă autorilor, pe care îi cercetează, defectele intime ale operelor lor, pentru meritul (recunoscut, ce e dreptul, mai mărunt) de a fi respectat o formă distinsă, elegantă sau pură. Această grosolană ipocrizie perpetuează vederea coborîtoare din Renaştere că forma este un veşmînt obiectiv şi general pe care îl poate îmbrăca orice fel de conţinut. Căci nu mai încape îndoială că astfel înţelegeau forma unii din teoreticienii Renaşterii cînd ridicau, de pildă, „compoziţia piramidală" la rangul unei modalităţi generale de organizare a tablourilor. Altfel ne vedem noi siliţi să concepem lucrurile, şi anume sub presiunea criticismului kantian. Forma a încetat pentru noi să mai fie ceva care se opune dinafară conţinutului. Ea a devenit expresia necesităţii interne a operei. Conţinutul, anterior formei, a devenit, dimpotrivă, ceva ţinînd de realitatea exterioară şi întîmplătoare. [1]

Prin formă nu numai că elementele disparate ale operei se întrunesc într-un întreg indislocabil, dar ele se constituiesc în acelaşi timp ca un obiect necesar al cunoaşterii. Prin formă o multiplicitate relativă de elemente ajunge să fie cuprinsă printr un gest concentrat al spiritului şi promovată la rangul unor evenimente de limpede conştiinţă. Căci forma este unificare a diversului : expresie a sintezei psihice, generatoarea

[1] O soartă asemănătoare au avut şi noţiunile „subiectiv" şi „obiectiv". Istoricii filozofiei au descris uneori cum aceste două noţiuni, în lungul interval care desparte evul de mijloc de veacul al XVIII-lea, au ajuns să se înlocuiască reciproc. „Subiectiv" în evul mediu desemna, în adevăr, ceea ce aparţine subiectului ; iar „subiectul" era existenţa concretă cu privire la care se putea afirma sau nega un predicat. În terminologia scolastică *esse subiective* sau *formaliter* desemna realitatea eterogenă conştiinţei ; dimpotrivă *esse obiective* denumea tocmai conţinuturile conştiinţei. Într-o mică scriere plină de spirit, Fritz Mauthner deplînge această intervertire de termeni care l-ar fi făcut pe Kant să comită greşeala cea mai regretabilă a sistemului său. Dacă Im. Kant, în loc să vorbească de un „lucru în sine", ar fi vorbit de un „subiect în sine", prăpastia de neumplut care separă pe cel dintîi de lumea fenomenelor s-ar fi găsit deodată nivelată, sau poate — adaugă Mauthner — „Kant ar fi căzut în ingenioasa abstruzitate a şcolarului său Fichte" (*Die Sprache*, p. 68).

conştiinţei. Prin formă gîndul artistic rămîne consecvent cu sine şi poate deveni obiectul unei comunicaţii interumane.

Am spus că tendinţa artistului de a se exprima pe sine poate diminua, în grade felurite şi în raport cu creşterea ei, putinţa de a se exprima pentru alţii. Motivul psihologic al obscurităţii în artă stă în excesul acestei tendinţe. Dimpotrivă, tendinţa preponderentă de a te exprima pentru alţii poate scădea semnificaţia expresiei de sine. Există, în adevăr, o artă plină de facilitate şi concesie din care lipseşte ecoul oricărei experienţe umane mai adînci. Forma unor astfel de opere nu este atunci un avantaj. Dar cînd coborîrea artistului în adîncimile experienţei sale s-a efectuat numai pe calea organizării formale, bunurile cîştigate în straturile profunde ale sufletului capătă valoarea de circulaţie interumană a artei.

Dar mai este ceva. Tendinţa artistului de a se exprima pe sine este acţionată, după cum începînd cu Goethe s-a obişnuit a se spune, de aspiraţia către o fericire prin eliberare. De aici acel ton frenetic care ne întîmpină uneori în arta modernă. Cînd grija de a comunica dobîndeşte supremaţia, nevoia artistului de a se ferici se corectează prin gîndul de a rămîne în comunitatea oamenilor. Astfel apare acea moderaţie a afectului, document al unei resemnate pudori, care completează ceea ce am dori să numim stoicismul formei.

E timpul să ne întrebăm din nou : ce este etern în artă ? Desigur forma ei, pentru că numai ea răspunde unei condiţii nezdruncinate. Multă vreme după ce o operă de artă a încetat să stîrnească interesul pasionat al timpului, jocul necesar al motivelor ei, unitatea ei intimă, productivitatea tendinţei spirituale care a chemat-o la viaţă şi care se dezvoltă consecvent cu sine în toate detaliile particulare ale plăsmuirii artistice, toate acestea pot fi oricînd apercepute şi alcătuiesc neîntrerupt izvorul unei încîntări mai atenuate, dar mai pure. Chiar o producţie artistică foarte veche, exotică sau primitivă, continuă să ne delecteze astfel. Ba chiar, deoarece interesele eterogene din artă ne vorbesc aici mai puţin, ceea ce este specific formal ne acaparează atenţia mai ales. O bună parte din renumele de puritate al vechiului clasicism se datoreşte acestei împrejurări. Din aceeaşi pricină estetica modernă consideră arta exotică şi primitivă ca pe nişte obiecte caracteristice ale

cercetării. Studiul condiției eterne a artei revine esteticii, pe cînd studiul condiției ei relative a trebuit să-l rezervăm unei preocupări înrudite, dar independente. Astfel se desemnează pentru noi soluția controversei apărută îndată după Renaștere în legătură cu eternitatea și vremelnicia artei și cu justificarea metodică a esteticii. Afirmînd în artă durata nepieritoare a esteticului, ea îndreptățește estetica.

1927

EMOȚIE ȘI CREAȚIE ARTISTICĂ

Homo unius libri, omul unei singure cărți, este omul ultimei cărți citite. Pentru că acesta este adevăratul înțeles al expresiei latinești, ne putem da socoteală de marea vechime a constatării că, în multe spirite, ultima impresie literară lucrează cu o putere tiranică și exclusivă. Dar situația pe care expresia latinească o caracterizează constituie, în același timp, și un fel de avantaj. Atunci cînd spiritul cuiva dispune de multe modele literare și o lungă practică a lor i le pune oricînd și cu înlesnire la dispoziție, ultima carte citită, astfel încadrată, nu se mai bucură de privilegiul nici unui fel de exclusivitate, dar nici de încîntarea fanatizată care-i corespundea. Această încîntare, acest fanatism stîrnesc în multe spirite înclinarea de a face întocmai ca modelul care le-a vorbit cu atîta putere. Este firesc ca, printre aceste spirite, numărul cel mai mare să-l dea tineretul, oamenii care, găsindu-se la începutul educației literare, în lipsa facultății reductive rezultînd din comparație, manifestă un entuziasm și o dorință de a imita mai intensă. Aceasta explică pentru ce originalitatea este atît de rară în tinerețe. Puțin lucru însemnează, observă odată R. M. Rilke, versurile scrise de timpuriu. *„Ach, mit Versen ist so wenig getan wenn man sie früh schreibt!“*

Dar tineretul nu este singura categorie despre care trebuie să amintim aici. Înclinația de a imita modelul literar care ți-a vorbit cu un farmec nespus este desigur mult mai generală, pentru că ea alcătuiește motivul psihologic al acelei literaturi, reflexivă și lirică în același timp, care se practică în marginea

artei de creație. Această literatură a primit numele de *impresionism*. Ea se poate defini drept încercarea de a reface, cu mijloace și uneori cu un material propriu, fizionomia operei sub a cărei influență te găsești. După natura materialului, dar mai ales după aceea a mijloacelor, impresionistul poate ajunge să sugereze ceea ce este original, delicat sau grav, în felul său de a reflecta opera. Așa au apărut cîteva frumoase lucrări de impresionism, printre care trebuie neapărat să cităm *En marge des vieux livres* a lui Jules Lemaitre sau unele pagini din *Du sang, de la mort et de la volupté* a lui Maurice Barrès, unde comentarul impresionist pornește uneori din marginea artei, alteori din marginea naturii primită ca impresie artistică. Ceea ce caracterizează pe impresioniști este că ei lucrează în temeiul unei plăceri foarte viu resimțită, pe cînd în literatura de creație, cu care subliniem contrastul, nu o dată artistul își concepe tema ca pe o dificilă și obositoare problemă, pe care mai degrabă ar dori s-o înlăture.

Impresionismul literar se autorizează și de la o anumită teorie estetică. Ideea că poți ajunge să refaci fizionomia generală a unei opere afirmă că între procesul emoției și procesul creației există o identitate. Dacă insul emoționat nu s-ar simți el însuși artist, n-ar întreprinde lucrarea sa impresionistă, și, dacă nu s-ar simți întocmai ca artistul care l-a mișcat, n-ar mai aspira să refacă pe căile sale opera de la care a pornit. Identitatea dintre emoție și creație o găsim adeseori postulată în scrierile impresioniștilor. De aici ea a trecut și în cărțile de estetică. O întîlnim, de pildă, în cartea lui G. Séailles: *Essai sur le génie dans l'art*, care ne dă o bună analiză a stării de spirit impresioniste: „A iubi frumusețea, scrie Séailles, înseamnă a participa la viața geniului care a creat-o. Plăcerea estetică nu este suportată în chip pasiv; în același timp în care o primim, ne-o și oferim. Gustul este o adevărată artă. Opera nu vorbește tuturor; pentru mulți ea rămîne mută, ea nu e decît un obiect exterior, care pătrunde în spirit fără să-l trezească. Artistul lovește în spirit; dar el nu poate face să țîșnească decît ceea ce spiritul conține. A te bucura înseamnă a crea; a înțelege înseamnă a egala; iubirea frumuseții este un adevărat geniu." Apoi cîteva rînduri mai departe: „Nu este totul iluzie în mîndra bucurie care se amestecă cu degustarea frumuseții, în orgoliul naiv al acelora care cu atîta ușurință se cred autorii operelor pe care le admiră. Sufletul maestrului

a devenit sufletul lor; ei se confundă, se identifică cu el; spiritul lor este făcut din aceleași idei; ei devin pentru un moment ceea ce artistul era în cele mai bune ore ale sale; simt că se depășesc și se contemplă fermecați sub aceste trăsături eroice."

Față de toate acestea ce se poate observa? O analiză atentă poate lăsa să subziste și mai departe identificarea creației cu emoția? Acestei întrebări vrem acum să-i răspundem.

Deosebirea dintre creația și emoția artistică este radicală. Punctul de plecare al celei dintîi este oarecum ținta la care cea din urmă ajunge. Procedarea gîndirii pare a fi, de la un caz la altul, diametral opusă. Analiza psihologică reușește să împrăștie cu oarecare ușurință iluzia impresionistă.

De unde pornesc artiștii în execuția operei lor? Multe mărturii ne îndreptățesc să spunem că ei pornesc de la o intuiție de totalitate a operei lor viitoare. Această intuiție are un caracter virtual, întrucît ea pare a conține nedezvoltați toți germenii acestor opere. Într-o scrisoare adeseori citată, Mozart ne-a lăsat un document de preț, cînd notează: „Pot vedea totul (întreaga bucată muzicală) cu o singură aruncătură de privire a ochiului meu spiritual, așa cum aș vedea o pictură frumoasă sau o frumoasă creatură umană. N-aud atunci opera ca o succesiune — aceasta va veni mai tîrziu — ci o aud oarecum întreagă și în același timp. E o delectare minunată!" Procesul creației muzicale ar fi, așadar, după Mozart, dispunerea într-o ordine succesivă a unei intuiții existentă mai întîi în chip simultan.

Interesant este de observat că, pentru a ne face să înțelegem ce este această intuiție de totalitate, cu care procesul creației debutează, Mozart se folosește de simboluri vizuale. La fel se exprima și Flaubert, care, după declarația pe care frații Goncourt o consemnează în jurnalul lor, ar fi vrut să realizeze în *Salammbô* ceva de culoarea purpurii; iar în *Madame Bovary* ceva din tonalitatea de mucegai a faunei din pivniți. Sînt însă artiști care preferă să se exprime prin simboluri auditive. Așa, de pildă, în scrisoarea pe care o adresează, la 18 martie 1796, amicului său Goethe, Schiller declară: „Percepția mea este mai întîi fără obiect clar și definit; acesta se formează mai tîrziu. O anumită stare de suflet muzicală (*eine musikalische Gemüthsstimmung*) îl anticipează și produce în mine ideea poetică." Cîteva decenii mai tîrziu, O. Ludwig,

în ale sale *Studien zum eigenen Schaffen*, întrebuinţează deopotrivă simboluri muzicale şi vizuale pentru a tălmăci intuiţia lui de debut. „Procedeul meu — notează Ludwig — este acesta: o stare de spirit muzicală precedă; aceasta se transformă într-o culoare; apoi văd una sau mai multe figuri într-o anumită atitudine sau gesticulaţie reciprocă..."

Această intuiţie iniţială, virtuală şi simultană, a interpretat-o filozofic Richard Wagner, care vorbeşte undeva de un anumit „punct condensat şi comprimat", din care artistul dezvoltă întreaga materie a creaţiei sale. Oricare ar fi bogăţia, variaţia şi întinderea acestei creaţii, arată Wagner, opera de artă se poate reduce la un asemenea unic punct energetic, şi toată valoarea pe care o putem acorda operei stă în claritatea cu care el se impune conştiinţei noastre. H. St. Chamberlain a aplicat cu mult rod vederea wagneriană în monografia pe care o consacră marelui compozitor.

Cu observaţiile lui Wagner ajungem însă la ceea ce constituie situaţia finală în procesul emoţiei estetice, situaţie foarte asemănătoare momentului iniţial din procesul creaţiei. Este evident că emoţia estetică nu poate debuta printr-o intuiţie totală a operei. Aceasta se întregeşte treptat şi se desăvîrşeşte la urmă. Ea se desăvîrşeşte însă, în tot cazul, dacă opera se menţine într-o atmosferă unitară şi posedă o justă motivare lăuntrică. Cînd opera nu îndeplineşte aceste condiţii, impresia de totalitate devine şovăitoare, şi sentimentul acesta ne îndreptăţeşte s-o condamnăm.

S-a discutat mult în vremea Renaşterii despre rangul în demnitate al fiecărei arte în parte. Interesant pentru problema noastră este felul în care Leonardo da Vinci ia atitudine faţă de problemă, întrebuinţînd criteriul gradului de intuiţie totală pe care fiecare artă îl poate oferi. Aşa afirma Leonardo da Vinci superioritatea muzicii şi a picturii asupra poeziei, ca unele ce pot mai degrabă obţine această intuiţie. Poetului îi aducea Vinci imputarea: *„che non ha potesta in un medesimo tempo di dire diverse cose"*. Se vede limpede însă că ceea ce îl făcea pe da Vinci să afirme superioritatea muzicii şi a picturii asupra poeziei e identificarea, cu totul nelegitimă, a unei simultaneităţi temporale sau spaţiale cu acea simultaneitate psihică, exprimabilă numai simbolic prin valori de spaţiu sau timp şi pe care o aflăm atît la începutul procesului creator, cît şi la sfîrşitul procesului emotiv. Eroarea lui Leonardo da Vinci este în acest punct evidentă.

Dar că procesul emotiv sfîrşeşte într-o astfel de intuiţie totală ne-o confirmă şi rezultatele mai noi ale esteticii psihologice. Astfel, pentru Lipps, dezvoltarea unui obiect estetic nu se produce printr-o circulaţie (*Kommen und Gehen*) de elemente, ci printr-o progresie (*Hinzutreten*), care oferă spiritului un *tot* în chip simultan. „De aceea, adaogă Lipps, şi succesiunea cade pentru noi sub punctul de vedere al simultaneităţii", parafrazînd şi modificînd astfel distincţia celebră pe care a făcut-o Lessing în *Laokoon* între artele succesive şi cele de simultaneitate.

Multă vreme după ce amintirea tuturor amănuntelor particulare ale unei opere a dispărut, stăruie în conştiinţă această intuiţie de totalitate. Ea este, într-adevăr, bunul pe care îl reţinem, cînd toată averea preciziunilor a dispărut. Apoi, cultura artistică este construită în mare măsură din facultatea de a avea la îndemînă o sumă de stări de spirit unitare, intensive şi virtuale, pe care le folosim prin intermediul valorilor simbolice care le traduc. Experienţa prezentă şi comună cheamă, aşadar, în ajutor, pentru a se exprima, o experienţă artistică trecută, şi anume prin intermediul unei stări de spirit comune. Astfel Barrès, analizînd impresiile avute la Isola Bella, frumoasa insulă din lacul Maggiore, nu-şi poate interpreta mai bine sentimentul decît evocînd pînza lui Watteau, *L'embarquement pour la Cythère*. „Natura a început să semene de la o vreme cu pînzele domnului Whistler", spune în mod spiritual Oscar Wilde, şi enunţă astfel cu facilitate adevărul valabil pentru toţi indivizii care văd lumea prin prisma culturii lor artistice: că adeseori sentimentul nostru în faţa lucrurilor îl interpretăm prin vechile afecte stîrnite de artă.

Nu numai, aşadar, că emoţia nu repetă creaţia, dar mai degrabă cea dintîi sfîrşeşte acolo unde cea din urmă începe. Am spus că şi procedarea gîndirii este în fiecare caz cu totul alta. În adevăr, execuţia artistică dă impresia că analizează intuiţia iniţială, întrucît sarcina ei pare a se reduce la actualizarea elementelor pe care această intuiţie iniţială le cuprindea în mod virtual. Dar asupra acestui punct va trebui să revenim. În ce priveşte însă desfăşurarea emoţiei estetice, vom spune că este sintetică. Intuiţia finală este rezultatul unei creaţii continue. Momentele particulare ale unei opere sînt, pentru

conştiinţa artistului, justificarea intuiţiei sale iniţiale ; pentru noi, ele sînt obiectul unor surprize neîntrerupte.

Pornind de la intuiţia iniţială coloristică pe care voia s-o realizeze în *Madame Bovary*, Flaubert, după cum ne spun fraţii Goncourt, îşi închipui mai întîi personajul drept o femeie bătrînă, evlavioasă şi pudică. Acest personaj, Flaubert l-a creat. Dar nu în Madame Bovary, ci în silueta bunei Félicité din nuvela *Un coeur simple*. Pînă atunci, Emma Bovary deveni altceva, şi anume provinciala romantică şi nefericită pe care o cunoaştem. Intuiţia iniţială de la care artistul porneşte nu cuprinde, aşadar, opera în materialitatea elementelor ei particulare, ci numai prefiguraţia raportului pe care aceste elemente trebuie să-l întreţină între ele pentru ca atmosfera generală a operei să fie realizată. Dacă Flaubert a schimbat cu totul trăsăturile de caracter ale Doamnei Bovary, lucrul se datoreşte faptului că sentimentul său l-a instruit la timp că noile trăsături ale personajului justifică mai bine intuiţia sa iniţială. În procesul creaţiei avem, aşadar, de deosebit între intuiţia iniţială, revelaţie subită şi iresponsabilă, şi invenţia amănuntelor particulare, făcută în permanenta considerare a totalului, pe care trebuie să-l justifice şi care se realizează printr-un grad mai mic sau mai mare de sforţare atentivă. Atitudinea artistului este retrospectivă şi se răsfrînge în conştiinţă ca sentimentul care întovărăşeşte orice aşteptare pe cale să se înfăptuiască. Atitudinea noastră este însă prospectivă şi ea se traduce în sentimentul de încordare al unei necontenite aşteptări.

Dacă emoţia şi creaţia au putut fi, în adevăr, asimilate, lucrul se datoreşte acelei vechi păreri pe care o exprima şi Goethe cînd spunea că „arta se găseşte în fiecare moment la scopul ei". Considerate în momentele lor particulare, creaţia şi emoţia se suprapun. Acolo unde n ar exista această intimă corespondenţă, intenţia creatorului ar rămînea străină persoanei care ia contact cu opera. Arta poate fi totdeauna la scopul ei ; ea nu este însă orişicînd gata. Mai aproape de adevărul lucrurilor sîntem atunci cînd o înţelegem ca pe un ciclu de mici dezvoltări parţiale. O dramă, de pildă, este acea lungă evoluţie care porneşte dintr-o situaţie problematică şi termină într o soluţie bine motivată. Dar o dramă se alcătuieşte din scene pe care le putem resimţi juste, şi acestea din replici pe care le putem aprecia nimerite. Paradoxul legăturii

dintre creaţie şi emoţie apare limpede dacă ne gîndim că, suprapunîndu-se în toate momentele lor particulare, ele reproduc în general un drum invers. Împrejurarea se datoreşte, fără îndoială, faptului că în dezvoltările restrînse, intuiţia iniţială a artistului se asimilează rapid cu intuiţia finală a persoanei căreia el i se adresează, pe cînd, în lunga dezvoltare a operei întregi, cele două intuiţii se găsesc destul de depărtate pentru a fi îndreptăţiţi să subliniem şi opoziţia dintre creaţie şi emoţie. Acum, ceea ce pare a fi spus numai despre literatură — şi este evident că are valoare şi pentru muzică — se potriveşte desigur şi pentru artele plastice. Căci, întrucît şi operele acestora din urmă, după cum au accentuat un Dessoir şi Meumann, sînt obiectul unei percepţii care se precizează şi se adînceşte treptat, este clar că şi în cazul lor spectatorul nu cîştigă decît după o scurgere de timp oarecare intuiţia de totalitate de la care şi artistul plastic porneşte.

Am considerat pînă acum creaţia şi emoţia ca pe două procese. Cînd aceste două procese au ajuns la termenul lor, ele ocupă punctul de vedere al unei noi comparaţii posibile. Nu cumva în această nouă situaţie sînt ele, într-adevăr, identice ? A ne pune o asemenea chestiune înseamnă a ne întreba în ce măsură se aseamănă sau se deosebeşte opera, aşa cum ea apare artistului, de felul în care ea ne apare nouă. Deosebirile par a fi aici mai atenuate. Creaţia pentru artist a fost treptata justificare a unei intuiţii iniţiale. Acum, cînd stă şi priveşte în urmă, fiecare moment particular al operei sale îi apare artistului ca, mai mult sau mai puţin, adaptat intuiţiei pe care trebuia s-o justifice. Atitudinea sa este deci absolut tehnică şi din ea pornesc modificările *de la dernière main* pe care artistul le aduce operei sale. Alta este situaţia noastră. Opera a fost pentru noi cucerirea progresivă a unei intuiţii finale. Cînd, ajunşi acum la capăt, considerăm trecutul emoţiei noastre, fiecare element particular, resimţit la timpul lui ca suficient şi înzestrat cu o finalitate proprie şi locală, se îmbogăţeşte cu o semnificaţie nouă şi mai adîncă. Înţelegem mai bine pentru ce artistul a întrebuinţat cutare şi cutare situaţie sau valoare plastică, sau rămînem nedumeriţi de ce le-a întrebuinţat tocmai pe acelea. Emoţiei estetice primitive, la care impresionistul pare a rămîne totdeauna, i se adaugă astfel admiraţie sau îndoială în ce priveşte dibăcia artistului. Sînt unele persoane la

care acest din urmă sentiment dobîndeşte preponderenţă, şi atitudinea lor se apropie oarecum de aceea a artistului la sfîrşitul procesului de creaţie. Abia atitudinea despre care vorbim este aceea *critică*. A face critică înseamnă, prin urmare, a ocupa punctul de vedere al artistului care îşi consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă însă a înăbuşi emoţia nudă, în avantajul comparaţiei ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situaţia criticului impresionist, care speră totul de la simpatia emoţionată cu opera, menită să-i deschidă şi ultima adîncime a sufletului artistului, pe cînd aceasta pare a fi numai un punct de pornire, pe care reflecţia tehnică trebuie să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-şi destăinuiască natura adevărată a proceselor care l-au cutreierat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoţiei sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în acesta din urmă este cu totul rudimentar şi nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adînc sufletul artistului trebuie să întreacă acest moment şi să înţeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiţia formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoţie, ci un act rafinat de reflecţie.

1927

ARTA ŞI JOCUL

După ce arătase îndelung că arta este o varietate a jocului, K. Groos, cercetătorul care a adunat mai multe merite pentru întemeierea acestui punct de vedere, simte nevoia să restrîngă generalitatea propoziţiei sale, lămurind că numai emoţia estetică este un caz particular al jocului, pe cînd creaţia artistică este mai degrabă muncă adevărată şi o temă serioasă a vieţii. De la Kant încoace s-a repetat cu multă insistenţă că arta înfăţişează un caz de „finalitate fără scop" şi că ea este o activitate dezinteresată. Groos precizează însă această afirmaţie, arătînd că numai emoţia estetică se satisface în sine, pe cînd creaţia artistică oferă exemplul unei activităţi în care subiectul năzuieşte către un scop mai depărtat decît aplicaţia sa momentană, şi anume tocmai către producerea operei. Către acest scop artistul se îndreaptă folosind o tehnică şi sperînd să obţină o influenţă oarecare asupra publicului său. Prin toate aceste însuşiri, creaţia artistică depăşeşte sfera propriu-zisă a esteticului şi se apropie de muncă. Dar, după ce principiul a fost stabilit, poate fi înregistrată şi nuanţa. Aşa arată Groos că, dacă la artistul cult creaţia se deosebeşte de emoţie pentru a se apropia de muncă, la artistul primitiv ea tinde să coincidă cu emoţia, pentru a se apropia de joc. Dansul primitiv, care se asociază cu muzică şi poezie, are într-adevăr un public, dar executanţii dansează mai întîi pentru propria lor plăcere. Este probabil că şi povestitorul epic se delectează cu improvizaţiile fanteziei sale, după cum desenatorul primitiv extrage un

motiv de plăcere din exercițiul dexterității pe care o practică. Satisfacția rezultînd din abilitate nu poate fi însă străină nici artistului cult, așa încît osteneala muncii sale se însenineazâ adeseori prin răsfrîngerea plină de voioșie a jocului.[1] Astfel completate lucrurile și puse la punct, cititorul nu trebuie să piardă din vedere că teoria artei ca joc este la Groos o teorie a emoției estetice.

Se știe în ce chip și-a dezvoltat K. Groos vederea sa. Ea venea să completeze pe aceea lui H. Spencer, adeseori reprodusă și foarte comentată, de asemeni. Întregind o idee pe care mărturisește a o fi întîlnit undeva, fără să-și mai amintească unde (deși era vorba numai de celebrele *Scrisori asupra educației estetice* ale lui Schiller), Spencer elaborase o teorie fiziologică a jocului. Pentru Spencer, animalele superioare, nutrindu-se mai bine, bucurîndu-se, de altă parte, de o organizație mai complexă și mai variată, care le permite să mențin în repaos unele funcțiuni, în timp ce pe celelalte le exercită, ajung cu ușurință la un excedent de energie, pe care trebuie neapărat să-l cheltuiască. Risipa energiei astfel acumulate se face imitînd actele serioase ale vieții. Așa apare jocul cu toate varietățile lui, printre care trebuie să numărăm și activitatea estetică.[2] Aci intervine însă un punct destul de obscur la Spencer. Ceea ce individul tînăr imită, jucîndu-se, este cînd propria sa activitate serioasă, cînd activitatea serioasă a adulților. În economia teoriei lui Spencer numai primul caz putea intra cu potrivire, pentru că numai el permite presupunerea unor căi într-atît de cutreierate de energia nervoasă, încît prisosul acesteia din urmă să se poată revărsa cu ușurință prin ele. Rămîne însă o latură nelămurită : în ce mod animalul tînăr poate găsi ușoară și naturală întrebuințarea excesului de energie prin imitarea actelor serioase din practica adulților. Ne-am aștepta mai degrabă ca imitația unei activități atît de străine de firea copilului să nu se poată face decît printr-o mare încordare și, prin urmare, să nu poată nicidecum intra în categoria jocului, al cărui caracter esențial este de a se desfășura fără nici o silnicie.

[1] *Die Spiele der Menschen*, 1899, p. 507 urm.

[2] *Principes de Psychologie*, trad. franc., 1875, vol. II, p. 661 urm.

Groos menține din concepția lui Spencer, în primele sale lucrări, vederea despre excedentul de energie, care pare a se manifesta în acel *impuls către activitate (Betätigungsdrang)*, de care dau dovadă animalele superioare, mai ales în epoca de creștere. Tăgăduiește însă că acest prisos se cheltuiește totdeauna în imitarea unor activități serioase, deoarece o categorie întreagă de jocuri este alcătuită din exercițiul gratuit al organelor și funcțiunilor, și anume aceea pe care o intitulează *„das Spielende Experimentieren"*. Mai natural i se pare deci a spune că prisosul de energie se descarcă pe căile pe care le oferă dispozițiile înnăscute, instinctele. Este de observat că Groos menține teoria spenceriană întrucît aceasta precizează cauzele eficiente ale jocului. El o completează însă stabilind și cauzele lui finale. După ce Spencer ne-a arătat, așadar, mulțumită căror condiții fiziologice este jocul posibil, Groos aduce un plus de lămuriri în ce privește semnificația lui biologică. Animalul tînăr se joacă astfel pentru a-și perfecționa instinctele, mai înainte ca ele să fie încercate în împrejurările pline de risc ale vieții serioase. Instinctele sînt, într-adevăr, insuficiente pentru temele din ce în ce mai complicate care se pun organismelor superioare. Este necesar deci ca pe mecanismul lor primitiv să se grefeze o serie de achiziții motrice, răspunzînd împrejurărilor mai complexe în care se va desfășura lupta de conservare personală. „Acolo unde individul în creștere, scrie Groos, mînat de un impuls interior și fără un scop obiectiv, își exercită, dezvoltă și perfecționează predispozițiile lui, avem de-a face cu forma originară a jocului."[1]

În lucrările sale *Die Spiele der Tiere* și *Die Spiele der Menschen*, Groos a construit un sistem complet, reușind să pună în legătură toate jocurile observate la animale și oameni cu unul sau altul din instinctele lor. Printre aceste jocuri ia loc și emoția estetică. Întrebîndu-se acum căror instincte corespunde și în care clasă de jocuri intră emoția estetică, vom avea de deosebit mai întîi pe aceea care dă replică nevoii aparatelor senzoriale de a se exercita și care se clasifică printre „jocurile experimentative", despre care am pomenit și mai sus. În apetitul senzorialității noastre pentru excitații agreabile sau intensive, recunoaște Groos iz-

[1] *Die Spiele der Tiere*, 1896, p. 74.

vorul plăcerii pe care ne-o satisfacem în contemplarea frumosului și a sublimului. O altă emoție estetică este aceea care se clasează printre jocurile imitative și corespunde instinctului de imitație. Dar există un instinct al imitației? Pentru că un instinct nu se poate defini decît prin finalitatea lui, Groos îl concepe ca pe o predispoziție foarte generală, menită să solicite celelalte instincte slăbite prin dezvoltarea inteligenței. Iată-l dar pe copil în prada nevoii de a-și exercita de data aceasta aparatele motoare. O reprezentare are tendința de a se realiza într-un act. Reprezentarea oferă ocazia și primul impuls, pe cînd nevoia fundamentală de acțiune oferă energia suplimentară și decisivă care o transformă în act. Așa vor începe copiii, jucîndu-se, să imite practicile părinților lor și să realizeze primele situații estetice. O varietate a imitației este ceea ce Groos numește „imitația internă" (*die innere Nachahmung*). Ea constă din acele mișcări efective care se petrec în organele noastre, fără ca ele să devină vizibile la exterior și care întovărășesc apercepția oricărui obiect. O asemenea „imitație internă", practicată numai pentru plăcerea dezinteresată de a acționa, este emoția estetică în acest ultim înțeles. Avem deci dreptul de a o socoti, împreună cu Groos, ca un caz special al jocului în genere, dacă dificultăți serioase nu ne ar ieși în cale.

Căci, mai întîi, dacă emoția estetică ar fi joc, ea nu s-ar putea exercita decît numai în cazurile cînd organismul ar fi acumulat un prisos de energie și mai ales în vremea copilăriei. Se poate însă susține acest lucru? Activitatea estetică însoțește viața și intensitatea ei cea mai mare nu s-a dovedit pînă acum că ar corespunde cu epoca de pregătire a instinctelor. Apoi, printre copii, nu acei care se bucură de o prosperitate organică mai mare sînt acei care dovedesc o aptitudine artistică mai remarcabilă. Contrariul s ar putea susține chiar cu mai multă dreptate. Așa Flaubert vorbește odată de „copiii cărora muzica le face rău" și care unesc importante dispoziții artistice cu o mare debilitate corporală. Îndată ce starea sănătății lor se îndreaptă, predispoziția artistică începe să scadă.[1] Ocupîndu-se de evoluția artistică a copilului, G. F. Hartlaub constată o culminare a aptitudinilor paralelă cu o stare precară a sănătății și un regres al lor coincident cu momentul în care copilul devine mai robust.[1] Foarte interesante sînt observațiile cu care Hartlaub însoțește aproape o sută din desenele și acuarelele înfățișate la expoziția de artă infantilă organizată la Mannheim în 1921. Este o analiză emoționantă aceea care ne prezintă, printre artiștii-copii, cînd pe unul de o „gingășie îngrijorătoare" (*beängstigende Zartheit*), cînd pe alții de un temperament sau chiar în prada anumitor tulburări nervoase. În cazul tuturor acestor copii, Hartlaub a putut stabili dispariția subită a unui dar mai înainte remarcabil, îndată ce starea sănătății lor s-a îmbunătățit. Rezultă de aici că arta infantilă nu poate fi considerată drept joc sau că teoria excesului de energie are nevoie să fie corectată.

Această corectură Groos însuși a avut prilejul s-o facă. Într-o lucrare mai nouă a sa, Groos observă că dacă prisosul de energie poate fi o condiție favorabilă a jocului, el nu este o condiție indispensabilă.[2] Pisica tînără continuă să se joace cu mosorul care i se prezintă, chiar după ce, puțin obosită de joc, se așezase să se odihnească. Din această pricină, Groos preferă acum să spună că individul, animal sau om, se joacă ori de cîte ori anumite predispoziții sînt solicitate să se exercite. Cînd aceste predispoziții sînt solicitate, individul reușește, dacă nu este completamente epuizat, să mobilizeze forța nervoasă necesară pentru ca exercițiul efectiv să înceapă. O asemenea înfățișare a lucrurilor se potrivește mai bine cu constatările relative la starea precară a sănătății artiștilor-copii. Dar, în acest caz, nici un interes nu mai prezintă subsumarea artei infantile în categoria jocului. Copiii devin artiști nu întru cît se joacă, ci întru cît sînt determinați de predispoziția artistică. Ei se exercită artistic pentru aceleași motive care agită și sufletele artiștilor adulți. Arta infantilă nu este deci joc, ci expresia unui destin interior de neînlăturat. Ea constituie felul în care se realizează o anumită structură sufletească.

Dar încă un motiv ne mai împiedică să asimilăm arta infantilă cu jocul. Jocul este pre-exercițiul instinctelor necesare vieții. În acest punct convingerea lui Groos a rămas

[1] *Correspondance*, ed. Charpentier, vol. II, p. 82.

[1] *Der Genius im Kinde*, 1922, p. 29.
[2] *Das Seelenleben des Kindes*, ed. 5-a, 1921, p. 57 urm.

nezdruncinată. Poate fi considerată însă arta infantilă ca o asemenea preparaţie a instinctelor utile? Expoziţia de la Mannheim a înfăţişat două aspecte dătătoare de măsură pentru toată arta infantilă şi care corespund cu cele două motive care par a o determina: tendinţa romantică şi satirică. În desenele sau acuarelele lui, copilul îşi creează o lume fantastică şi cu totul tulburătoare pentru sensibilitatea noastră. Astfel, un băiat de 5 ani expune un personaj cu un cap de mort în mînă. Alţii inventă animale şi scene fabuloase înspăimîntătoare. Hartlaub compară această artă infantilă cu arta nebunilor, către care cercetarea modernă se îndreaptă de la un timp cu multă stăruinţă [1], constatînd între ele mai multe asemănări. Şi este o observaţie bogată în sugestii aceea că printre nebunii-artişti sînt persoane care nu dovediseră nici înclinaţie, nici vreo preocupare artistică oarecare, atîta vreme cît erau sănătoase... Cînd nu este romantic, artistul-copil este satiric. El ştie să surprindă cu un just accent ridicolul persoanelor adulte şi serioase. Iată însă două tendinţe la care copilul trebuie să renunţe mai mult sau mai puţin în măsura în care înaintează în viaţă. Şcoala şi mai tîrziu practica vieţii extermineazǎ din el germenul romantismului şi al satirei. Arta infantilă ar fi deci o rea preparaţie pentru viaţă. Se vede însă că nu trebuie s-o considerăm astfel.

Am examinat pînă acum greutăţile legate de teoria artei, în special a emoţiei estetice, ca o formă a jocului. Problema are însă încă o faţă. Noul aspect către care trebuie să ne îndreptăm acum este conexiunea dintre joc şi forma primitivă a artei. Însemnate dificultăţi vor apărea şi aci în calea vederii despre raportul dintre artă şi joc sau cel puţin în calea afirmării în formă exclusivă şi dogmatică a acestui raport. Noua întrebare şi-a pus-o, dealtfel, şi Groos, pentru a răspunde însă, în felul său general, că, şi din această parte, teoria sa primeşte confirmare. Îndreptîndu-şi însă privirile către acest domeniu, Groos renunţă, după cum am văzut că are motive, la distincţia dintre creaţie şi emoţie estetică, pentru că la primitiv ele se confundă în adevăr. Iată, aşadar, că desenul, sculptura şi arta dramatică n-ar fi pentru primitiv decît nişte forme ale jocului. Mai întîi în ce priveşte desenul,

[1] Cp. Hans Prinzhorn, *Die Bildnerei der Geisteskranken*, 2. Aufl., 1923.

Groos crede că exerciţiul lor primitiv nu se face *de cele mai multe ori* pentru motive eteronome, cum ar fi, de pildă, motivele magice. Cu alte cuvinte, primitivul desenează nu pentru a exercita vreo influenţă asupra obiectului reprezentării lui, cum mentalitatea lui magică i-ar permite să creadă că are puterea s-o facă, dar pentru simpla plăcere a simţurilor şi a fanteziei. În sprijinul acestei afirmaţii, care n-are, dealtfel, nimic categoric, Groos aduce simpla mărturie a lui Grosse. În privinţa sculpturii apoi, primul motiv al înclinaţiei de a plasticiza forme animale crede Groos a-l găsi în existenţa unor forme aproximative, anticipate în natură şi care, amintindu-i pe cele dintîi, îi dau şi impulsul de a le obţine prin oarecare corecturi. În acelaşi fel în care o rimă aduce o idee, tot astfel o formă aproximativă sugerează o formă precisă. Se citează astfel cazul primitivilor care dintr-o cochilie de scoică stilizează o pasăre sau un peşte cu care cochilia se va fi întîmplat să se asemene. În sfîrşit, faptul că arta dramatică s-a dezvoltat din jocurile imitative i se pare lui Groos atît de evident, încît nici o discuţie mai amănunţită a acestui punct de vedere nu încarcă expunerea. [1]

Îndreptîndu-şi cercetarea către primele aşezări omeneşti, Groos ia deci în consideraţie numai artele figurative şi reprezentaţia dramatică, neglijînd însă artele ritmice. Dar tocmai în legătură cu acestea, cu muzica, poezia şi dansul, s-a emis o ipoteză care contrazice vederile lui Groos în chip esenţial. Economistul Karl Bücher [2], cercetînd astfel formele primitive ale muncii, a fost adus să constate că ele coincid cu începuturile depărtate ale artei. După Bücher, arta la originea ei nu este nicidecum joc ci mai degrabă însăşi forma de organizare a muncii primitive. La drept vorbind, între aceşti doi cercetători, problema s-a deplasat. Căci, pe cînd Groos urmăreşte şi în cazul artei primitive subsumarea ei în categoria jocului, Bücher se întreabă care este originea artei la primitivi. Răspunzînd la această chestiune, el arată că artele ritmice s-au dezvoltat dintr-o activitate exercitată la început pentru alte motive, şi anume din muncă. Arta a putut fi cultivată mai tîrziu pentru simpla plăcere legată de exerciţiul ei şi, ca atare, ea poate fi înţeleasă, la această fază, ca

[1] *Die Spiele der Menschen*, p. 386, 407, 411 urm.
[2] *Arbeit und Rhythmus*, 1896, ed. 2-a, 1899.

o varietate a jocului. La origine însă, arta era practicată pentru motivul eteronomic că uşura sarcina muncitorilor. Aşa se desemnează opoziţia dintre Bücher şi Groos.

În lucrarea sa, Bücher porneşte de la constatarea incapacităţii primitivului de a îndeplini orice muncă mai susţinută. Ofensa unei trîndăvii iremediabile, primitivul n-o merită însă, pentru că toate produsele mîinilor sale sînt atît de minuţios lucrate şi împodobite, încît confecţionarea lor nu s-a putut face decît cu cheltuiala unei energii care dovedeşte mai degrabă hărnicie şi dragoste de lucru. Nici bănuiala unei debilităţi trupeşti nu i se potriveşte mai bine primitivului, pentru că dansînd, într-un ritm din ce în ce mai înteţit şi uneori pînă la sleirea tuturor puterilor, risipeşte o energie pe care este drept că nu ştie s-o întrebuinţeze la muncă, dar pe care în definitiv o posedă. Cum se leagă între ele aceste fapte contradictorii ? Cum se explică oboseala care îl cucereşte cu uşurinţă pe primitiv, alternînd cu minunile de răbdare închise în operele industriei sale şi cu marile prisosuri de energie pe care le cheltuieşte cînd dansează ? Este destul să ne punem această întrebare, pentru a vedea că primitivului nu-i lipseşte nici hărnicia, nici forţa şi că el este incapabil numai de efortul mai susţinut al spiritului şi al voinţei. Dar de unde provine această incapacitate ? Din aceea, răspunde Bücher, că primitivul dă o întrebuinţare cu totul neeconomică forţelor sale (*ein unwirtschaftlicher Kräfteverbrauch*), degajînd o energie cînd prea mare, cînd prea mică, pentru sarcina momentană pe care trebuie s-o îndeplinească. Risipindu-se într-o activitate nedisciplinată, primitivul osteneşte mai repede decît civilizatul şi activitatea sa nu se poate desfăşura cu continuitate. Un singur mijloc există pentru a remedia acest neajuns. Se ştie că o mişcare cu cît durează un timp mai scurt, cu atît se poate reproduce mai egală cu sine şi de mai multe ori. Încadrate între acele momente de repaos, care intervin la intervale regulate şi în timpul cărora energia se reface, mişcările muncii se pot repeta un timp mai îndelungat şi întreaga acţiune dobîndeşte un caracter de continuitate, imposibil de obţinut altfel. Măsurarea duratei mişcărilor este uşurată prin faptul că fiecare din ele se compune din cel puţin două elemente, unul mai tare şi altul mai slab : o ridicare şi o coborîre, o lovire şi o tracţiune, o întindere şi o contracţiune ş.a.m.d. „În acest fel, orice mişcare pare articulată în sine şi are drept urmare că revenirea regulată a aceloraşi mişcări la aceleaşi intervale de timp ne apare ca ritm.“ Prin ritm, forţele se adaptează scopului în slujba căruia ele sînt mobilizate. Prin ritm, munca se uşurează, puterile se economisesc pentru a se cheltui mai îndelung. Dacă dansul permite o întrebuinţare de energie atît de mare, lucrul se datoreşte faptului că el este ritmic. Pentru a putea lucra, primitivul dă muncii sale o formă ritmică. Atunci cînd instrumentele sale de lucru nu dau nici un sunet, el îşi sacadează munca prin propria voce. Despre anumite triburi negre şi malaeze se poate spune că aproape fiecare activitate corporală a lor se însoţeşte de cîntec. Uneori instrumente sonore sînt anume întrebuinţate pentru a constrînge în cadre ritmice desfăşurarea muncii. Alteori, acţiuni complicate, cum sînt, d. p., muncile cîmpului, iau înfăţişarea unor adevărate dansuri. Alteori, în sfîrşit, grupul muncitorilor lucrează privind la dansatorul care, în faţa lor, mimează ritmic munca respectivă. Pe temeiul acestor constatări, K. Bücher se socoteşte îndreptăţit să încheie că nu numai originea dansului, dar a muzicii şi a poeziei stă în munca ritmică. Strigătele animalice prin care primitivul îşi scandează munca şi în care el găseşte uşurare alcătuiesc elementele celor mai vechi cîntece omeneşti. În curînd, între aceste strigăte, devenite refrene, primitivul introduce propoziţii simple, vorbind despre munca sa. Dar pentru a se adapta mişcării ritmice, cuvintele sînt astfel diformate prin deplasarea accentului, căderea sau contracţiunea unor silabe, încît această limbă poetică devine aproape de neînţeles şi numai explicaţiile autorului o pot lămuri. Mult mai tîrziu limba obişnuită ajunge să se adapteze exigenţelor ritmice, pentru a intra cu naturaleţe în cadrele lor. În acest moment, creaţia poetică se poate spune că s-a nascut.

Este probabil că ipoteza lui Bücher conţine mult adevăr. Ea s-a bucurat, dealtfel, de o bună primire din partea specialiştilor. Printre alţii, Y. Hirn [1] o acceptă în întregime, invocînd în sprijinul ei legea psihologică după care o primă mişcare, creînd reprezentarea ei, înzestrează conştiinţa cu o putere ideo-motrice care uşurează execuţia mişcărilor analoage care urmează. Aci trebuie să vedem explicaţia constatării experimentale a lui Féré că a doua presiune la dinamometru este

[1] *Der Ursprung der Kunst*, trad. germ., 1904, p. 247 urm.

totdeauna mai puternică decît cea dintîi. Dar tot aci găsim explicația motivului pentru care mai toate activitățile serioase ale primitivilor sînt precedate de dansuri care le imită cu anticipație. În sfîrșit, întrucît ritmul muzicii reprezintă o succesiune regulată de mișcări identice, energia întrebuințată pentru execuția lor, în loc să scadă, crește pe măsură ce se desfășoară. Psihologia și etnografia ne îndeamnă deci să localizăm în munca primitivă originea artelor ritmice. Jocul experimentativ a putut ajuta pe primitiv să descopere arta, dar munca n-a fost ineficace. Numai spiritul sistematic, aspirînd către unitate, vrea să găsească pricina unică a fenomenelor, în timp ce, liberă de prejudecata unității, cercetarea imparțială recunoaște cauza variată a unui efect singular.

În sistemul lui Groos, ipoteza lui Bücher nu putea încăpea. Groos i se opune deci, relevînd cîteva dificultăți de amănunt. Astfel, Bücher încercase să probeze cum că toate instrumentele muzicale primitive sînt instrumente de muncă. Groos observă însă că afirmația nu se verifică pentru cazul instrumentelor de suflat și coarde. În ce privește toba, pe care Bücher o face să derive din banița de cereale, Groos arată că ea este cunoscută și triburilor vînătorești, care totuși nu cultivă pămîntul. Din aceste pricini, Groos socotește că pentru a explica originea instrumentelor muzicale, mai plauzibilă este ipoteza apariției lor prin jocul experimentativ, la care primitivul s-ar deda mînat de nevoia de a-și exercita sensibilitatea acustică.[1] La toate acestea, Bücher a răspuns că originea instrumentelor muzicale este pentru el o chestiune secundară: „La ce îmi folosește trompeta dacă nu știu să suflu în ea?“ Problema principală rămîne aceea a originii muzicii, și Groos n-a dovedit că în acest punct central argumentele lui Bücher n-ar fi valabile.[2] Este, în adevăr, limpede că muzica a putut lua naștere ca un fenomen concomitent cu efortul de a organiza munca, pe cînd unele instrumente muzicale au putut apărea mai tîrziu, și anume în momentul în care experiența a dovedit că ele pot fi întrebuințate pentru producerea acelorași sonorități pe care, de la un timp, primitivul a început să le cultive pentru simpla plăcere de a le asculta. Fără răspuns a rămas cealaltă obiecție a lui Groos, cum că

[1] *Die Spiele der Menschen,* p. 59.
[2] *Arbeit und Rhythmus,* p. 326, în notă.

la triburile vînătorești cele mai primitive nu numai că o mare parte a muncii nu este ritmică, dar că tot ce se înfățișează ca muncă ritmică este exercitat de femei, în timp ce dansul și muzica sînt practicate numai de bărbați. Dacă însă Groos tăgăduiește că originea artelor ritmice ar sta în muncă, în altă parte el crede că poate confirma adevărul că ritmul reprezintă o formă de organizare a muncii, invocînd constatarea că efortul intelectual al memorizării este cu mult ușurat cînd se desfășoară cadențat.[1]

Greutatea cea mai mare în calea teoriei sale a ridicat-o însă chiar Bücher, cînd, într-o lucrare ulterioară, ajunge să conchidă că „jocul este mai vechi decît munca și arta este mai veche decît producția utilă“.[2] Nu rezultă din chiar acest paralelism de concepte că Bücher aderă de data aceasta la teoria artei ca joc? Dar ce îl îndreptățește să infirme vederea cîștigată cu atîta trudă asupra conexului primitiv dintre muncă și artă? Cea dintîi formă a industriei primitive Bücher ne arată că este împodobirea corpului, prin pictură, tatuaj și mutilare. Mai tîrziu apare confecționarea de ornamente mobile, măști, desene imprimate în stîncă sau lemn, petroglife etc. Toate aceste activități aparțin, fără îndoială, „jocului“. În joc se dezvoltă, așadar, aptitudinea tehnică, pe care munca va folosi-o mai tîrziu pentru scopurile ei utilitare. În treacăt se poate aminti totuși că dacă primitivul cel mai înapoiat nu cunoaște alte activități decît cele enumerate, ele coincid cu însuși cuprinsul muncii lui serioase. Nu se poate vorbi, în adevăr, de joc decît acolo unde acesta ar alterna cu un alt exercițiu, pus în slujba scopurilor utilitare ale vieții. Atîta vreme cît acesta din urmă n-a apărut, jocul primitivului este chiar munca sa. Dar este adevărat că ornamentele și obiectele sale artistice n-au nici un scop practic? Iată un lucru pe care cercetătorii artei primitive ne opresc să-l afirmăm în toate împrejurările. Așa, d. p., Grosse înclină să creadă că motivul principal al obiceiului pe care îl au primitivii de a se vopsi în roșu este același care rezervă și astăzi acestei culori o mare favoare: „Valoarea estetică a roșului — scrie Grosse — este atît de considerabilă și atît de ușor de înțeles, încît n-avem nevoie să atribuim acestei culori o semnificație religioasă ipo-

[1] *Das Seelenleben des Kindes,* p. 123.
[2] *Die Entstehung der Volkswirtschaft,* 1893, ed. 3-a, 1901, p. 34.

tetică pentru a-i explica întrebuinţarea universală".[1] În schimb, obiceiul australienilor de a se vopsi în alb, în toate împrejurările de doliu, ar rămîne neexplicabil dacă n-am admite că pe această cale ei urmăresc să nu mai poată fi recunoscuţi de spiritele redutabile ale morţilor. Ipoteza religioasă este aci necesară şi la ea se opreşte şi Grosse. Semnificaţie religioasă şi socială mai au şi culorile sau desenele care indică în tribul primitiv pe şef sau pe vrăjitor. Uneori vopsirea sau tatuarea fac parte din elementele unei acţiuni cultice, ca, d. p., în împrejurarea trecerii adolescenţilor în ordinul bărbaţilor. Alteori ele servesc ca mijloace de apărare împotriva unor puteri demonice. În toate aceste împrejurări ni se arată că decoraţia primitivă nu este totdeauna un simplu mijloc cosmetic răspunzînd înclinaţiei primitivului pentru forme şi culori. Decoraţia primitivă nu este numai joc experimentativ, dar uneori şi practică rituală. Acest din urmă caracter i se pare chiar atît de esenţial lui Wundt, încît el nu se sfieşte să afirme că dacă podoaba primitivilor a putut apărea drept un mijloc cosmetic dezinteresat, faptul se explică prin aceea că înţelesul ei religios şi social s-a pierdut în decursul timpului.[2]

Dacă ne orientăm acum atenţia către artele plastice primitive, întîmpinăm şi aci două răspunsuri diferite cu privire la motivele lor iniţiale. Afirmaţia lui Grosse că „primitivii cultivă arta pentru plăcerea pe care ea le-o conferă" şi pe care Groos o primise pentru sprijinul propriei sale teze, îşi găseşte limita în chiar textul cel dintîi, unde aflăm constatarea complementară că există desene şi sculpturi primitive care sînt probabil un fel de simboluri religioase. La drept vorbind, o artă de un caracter pur estetic găseşte Grosse mai cu seamă la popoarele de vînători şi îşi explică remarcabilele însuşiri de realism pe care această artă o manifestă prin darurile de observaţie şi îndemînare pe care practica vînătorii le foloseşte şi dezvoltă în mare măsură. Îndată însă ce primitivii se înalţă cu o treaptă mai sus peste forma rudimentară a economiei vînătoreşti şi ajung agricultori şi crescători de vite, Grosse este silit să constate un regres al aptitudinilor

[1] *Die Anfänge der Kunst*, 1893, trad. franc., 1902, p. 47.

[2] *Völkerpsychologie*, vol. III, *Die Kunst*, ed. 2-a, 1908, p. 178—179, 186.

realiste în artă, ca o urmare a faptului că noua formă de producţie nu mai solicită cu aceeaşi intensitate darurile de observaţie şi îndemînare.[1] Ceea ce alcătuieşte, fără îndoială, un regres al simţului realist, Grosse îl interpretează însă ca pe o retrogradare a aptitudinii artistice în genere. Tot ce va urma însă ne va convinge că, în această trecere către forme superioare de producţie, arta începe să fie exercitată pentru alte motive. Fiind mai întîi un joc, arta se înfeudează mai apoi scopurilor religioase. Este convingerea către care ne duce coordonarea cercetărilor moderne de etnografie şi preistorie şi care ne permite să apreciem unilateralitatea teoriei artei ca joc.

Dacă, aşadar, opinia care hotărăşte că întreaga artă primitivă este joc ne apare unilaterală, la fel trebuie să recunoaştem că este şi părerea opusă, care susţine că arta primitivă are întotdeauna un înţeles magic. Cercetarea modernă înclină mai degrabă să folosească ambele aceste vederi. După cum Grosse însuşi o afirmase, atunci cînd, după cum am văzut, comparase arta vînătorilor cu a agricultorilor, cercetarea modernă caută a recunoaşte şi ea la baza artei primitive un dualism de motive.

Noua orientare se va împotrivi din ce în ce mai mult acelor păreri exclusive, ca aceea susţinută printre alţii de S. Reinach[2], pentru care uimitoarele desene realiste executate de primitivii din paleoliticul superior (vîrsta renului), aveau destinaţia de a atrage animalele pe care aceşti primitivi le vînau. Wundt observă însă că analogia cu popoarele primitive moderne nu confirmă ipoteza lui Reinach. Căci desenele primitivilor moderni, care îngăduie interpretarea magică, sînt executate totdeauna pe arme, iar nu pe alte obiecte, cum sînt pereţii grotelor sau coarnele de ren, unde au fost găsite majoritatea desenelor datînd din paleolitic. Pe de altă parte, animalele reprezentate de primitivii moderni sînt animale totemice, de cele mai multe ori cruţate şi nicidecum rîvnite de vînători. De aceea Wundt preferă să se oprească la părerea că primele produse ale acestei arte realiste sînt rezultatele unei „activităţi de joc" (*spielende Beschäftigung*), la care

[1] *Les débuts de l'art*, p. 151.

[2] *Cultes, Mythes et Religions*, vol. I, 1905, p. 125 urm.

s-a adăugat cu timpul motivul pictografic, dorința de a le menține ca pe amintirea unor evenimente trecute, în care caz desenele fiind sortite unei conservări mai îndelungi sînt servite și de o aplicație mai susținută, căreia i se datorește acea minuție și fidelitate realistă pe care o admirăm în operele paleoliticului și ale boșimanilor moderni. Un motiv magic nu avem dreptul să presupunem artei primitive decît atunci cînd ea se îndepărtează de realitate, obținînd acele reprezentări ciudate și înspăimîntătoare pe care Wundt le întîlnește în arta australienilor și ar fi putut să le identifice și în arta mezoliticului.[1] Ipoteza exclusivă a semnificației magice a artei primitive o face astfel Wundt să se echilibreze cu constatarea că în unele împrejurări arta primitivă nu pare a avea decît libera semnificație a unui joc. Dar nevoia de a admite un dualism de motive la baza artei primitive ni se mai impune și din alte părți.

Ipoteza lui S. Reinach a fost criticată de curînd și de G. H. Luquet. O valoare magică nu recunoaște acest autor decît acelor desene, provenind din paleoliticul superior, care înfățișează animale rănite sau amenințate de armele vînătorii. „Virtutea magică nu putea rezida însă, în aceste împrejurări, în simpla reprezentare a acestor ființe, ci în aceea a armelor care le răneau sau le amenințau." Argumentul că ele au fost găsite în fundul cavernelor, invocat anume pentru a dovedi că în acest loc retras nu se putea săvîrși decît acțiunea tainică a magiei, i se pare lui Luquet puțin convingător. În ideea că pictura și desenul animalier al acestei epoci are o semnificație pur artistică, îl mai întărește apoi și constatarea că nu toate animalele înfățișate acolo sînt comestibile, și, prin urmare, acțiunea magiei nu se putea îndrepta către unanimitatea lor. În privința figurilor umane, Luquet relevă apoi contradicția cuprinsă în argumentul că aceste figuri slujeau, cînd magiei protectoare pentru membrii grupului social, cînd magiei ostile pentru membrii grupului inamic, pe cîtă vreme nimic în caracterele obiective ale acestor figuri nu ne îngăduie să deosebim pe dușmani de prieteni. Avem de distins, așadar, între o artă primitivă magică și una căreia nu-i putem atribui acest înțeles. Cea din urmă pare a fi anterioară în timp, mai întîi

[1] *Völkerpsychologie*, vol. III, p. 138 urm.

pentru motivul că magia, bazîndu-se pe ideea puterii pe care o cîștigă artistul-vrăjitor asupra unor ființe anumite, prin reprezentarea lor, presupune că primitivul a trebuit să facă în primul rînd descoperirea că, manevrînd unele unelte și un anumit material, el poate să obțină figuri asemănătoare ființelor din natură. Este, prin urmare, logic a spune că reprezentarea plastică dezinteresată a precedat reprezentarea cu scopuri magice. Și, de fapt, dintre cele două vîrste ale paleoliticului superior, aurignacianul și magdalenianul, numai în cea din urmă s-au localizat opere plastice cărora cercetarea critică să le recunoască o legătură cu cercul de idei al magiei. La începuturile artei, așadar, Luquet presupune un adevărat „joc experimentativ", în sensul lui Groos, gesturi întîmplătoare, prin care primitivul, obținînd conturul unei ființe, trezeau în el dorința de a le repeta cu intenție.[1]

Paralelismul dintre arta preistorică și aceea a primitivilor moderni a fost urmărit cu multă stăruință de către Herbert Kühn.[2] Kühn admite și el că succesiunea stilurilor în arta primitivă s-a desfășurat de la realism la o producție depărtată de realitate. Dar, despărțindu-se de etnografii care vedeau aci un regres al aptitudinii artistice, el presupune în cele două stiluri, pe care le numește respectiv „senzorial" și „imaginativ", două expresii diferite, pe care primitivii, adaptîndu-se unor alte împrejurări de viață, le dau sentimentului lor de relație cu lumea. Stilul senzorial pare a fi astfel expresia adoptată de primitivii care se găsesc într-o fază de economie parazitară. În această perioadă, primitivii trăiesc din ce găsesc, fără să prelucreze nimic, mănîncă animalele pe care le vînează, apoi plante, pești, scoici, viermi și unele minerale. Nu cultivă solul, nu practică olăria și nu lucrează metalele. Acest primitiv, care este omul paleoliticului și boșimanul modern, trăiește numai în prezent, și arta sa se resimte, dobîndind acel caracter realist care a izbit pe toți etnografii. Îndată însă ce primitivul începe să cultive pămîntul, el se simte dependent de toate puterile care îl întrec, de succesiunea anotimpurilor, de periodicitatea fenomenelor cosmice, de capriciile intemperiilor și, odată cu prevederea,

[1] G. H. Luquet, *L'Art et la Religion des hommes fossiles*, 1926, p. 120 urm., 128, 167 urm.
[2] *Die Kunst der Primitiven*, 1932.

cu trimiterea gîndului dincolo de clipa prezentă, în sufletul său se naşte sentimentul religios şi, printre deprinderile sale, practica magiei, menită să conjure sau să-i asocieze puterile necunoscute. Arta sa se va depărta deci de realitate, după cum şi Grosse a observat pentru toate popoarele primitive de agricultori, şi va dobîndi acel caracter fantastic pe care Wundt îl remarca în producţiile australienilor, popor care se găseşte la trecerea dintre economia parazitară şi economia agricolă. Această nouă artă se anunţă, în adevăr, din vremea mezoliticului, continuă în neolitic şi corespunde, în vremurile moderne, artei australienilor, a negrilor africani (cu excepţia boşimanilor, a pigmeilor şi a locuitorilor de pe Coasta de Aur, adică de pe ţărmul Guineii Septentrionale), apoi a indienilor americani şi a populaţiei din insulele Oceaniei, manifestînd, la fiecare etapă a acestei succesiuni, un caracter din ce în ce mai puţin senzorial şi din ce în ce mai imaginativ. Încercarea lui Herbert Kühn constituie poate cea mai completă sinteză a cunoştinţelor noastre despre arta preistorică şi exotică. Ea afirmă cu multă forţă prezenţa motivului magic în arta primitivilor mai înaintaţi şi lipsa lui în aceea a primitivilor mai vechi sau mai înapoiaţi, îngăduindu-ne astfel de a o concepe pe aceasta din urmă, dar numai pe aceasta, ca o varietate a jocului.

Dintre toate artele primitive, plastica figurată a fost cea mai bine şi mai mult studiată. Nu e de mirare deci că, în acest domeniu, s-a putut stabili nu numai dualitatea de motive a creaţiei primitive, dar şi repartizarea lor după forma de producţie a grupului social. O cercetare tot atît de departe împinsă lipseşte însă cu privire la artele decorative şi ritmice, cu toate că şi aci etnografii trebuie să recunoască uneori motivaţia dezinteresată a jocului şi alteori finalitatea practică a magiei. Am amintit mai sus despre îndoitul motiv al decoraţiei. În ce priveşte dansul, şi aci s-a putut deosebi între forma lui nedisciplinată — simple salturi de bucurie sau mişcări extatice, ca expresie a durerii — şi dansurile disciplinate, desfăşurîndu-se după norme prestabilite şi foarte complicate şi care au totdeauna un înţeles magic. [1] Rezultînd la început din sforţarea de a organiza munca, dansul a devenit curînd un mijloc de a influenţa puterile care conduc evenimentele, şi această semnificaţie o acordă chiar Bücher dansurilor mimice pe care le joacă femeile rămase acasă, în timp ce bărbaţii se găsesc plecaţi la vînătoare sau la război. Un asemenea înţeles îl au şi cîntecele de muncă, pe care femeile indiene şi probabil şi ale altor triburi le execută, în timp ce lucrează, pentru a-şi feri munca lor de nereuşită.

[1] Wundt, *Völkerpsychologie*, vol. III, p. 451.

Aruncînd acum o privire în urmă asupra teoriilor confruntate aci, ne putem face o idee mai precisă asupra raportului dintre artă şi joc, care a constituit obiectul acestor pagini. Am arătat astfel, pe rînd, etapele principale ale teoriei artei ca joc şi dificultăţile ei. Aceste dificultăţi priveau mai întîi afirmarea generală că arta nu este decît o varietate a jocului şi se înmulţeau odată cu trecerea la afirmaţia înrudită că jocul este, de fapt, motivul exclusiv al artei primitive. Din criticile care se pot aduce acestei teorii vedem limpede acum că dacă jocul este, fără îndoială, unul şi poate cel mai vechi motiv al artei primitive, el nu este, în tot cazul, singurul ei motiv posibil şi în toate fazele ei. Cînd se vorbeşte, aşadar, de arta primitivă ca formă a jocului, se comite, fără îndoială, o simplificare violentă, pe care examenul atent al contribuţiilor mai noi în materie ne obligă s-o corectăm.

Rezultatele cercetării moderne ne îndreptăţesc deci să vedem în joc unul din motivele primitive ale artei, funcţionînd cu o eficacitate sigură alături de magie şi poate alături de munca. Motivul autonomic se îmbină deci, în epocile cele mai îndepărtate ale artei, cu motivele practic-eteronomice (fie ele magice sau economice). Aceste două motive vor determina şi formele mai înaintate şi mai tîrzii ale artei. „Arta pentru artă" şi arta care a fost numită „tendenţioasă", pentru că ea urmăreşte, în adevăr, să influenţeze caracterul individului şi structura societăţii, înfăţişează o alternativă care aminteşte de aproape îndoitul motiv al exerciţiului artistic la popoarele primitive. Pentru estetica generală, investigaţiile relative la originea artei au astfel scopul de a dezvălui izvoarele ei străvechi şi permanente.

1928

TIP ŞI NORMĂ ÎN ESTETICĂ

Într-una din crizele sale de revoltă libertară, Victor Hugo declară, în prefaţa dramei *Cromwell*, că a sosit timpul unei mari răfuieli şi că „ar fi straniu ca în această epocă, libertatea, întocmai ca lumina, să pătrundă pretutindeni şi numai în lucrurile cugetării nu, în acelea care, prin naşterea lor, sînt cele mai libere din lume". Încă de acum o sută de ani eram invitaţi, aşadar, să izbim cu ciocanul în teorii, poetice şi sisteme. Căci, fără îndoială, nu există nici reguli, nici modele ! Opoziţia împotriva normelor estetice se îmbogăţeşte astfel cu un document important. Dar pentru că prefaţa dramei *Cromwell*, după cum adeseori s-a observat, este mai mult o scriere cumpătată, Victor Hugo revine şi exceptează printre regulile pe care mai întîi le condamnase în bloc : „Legile generale ale naturii care planează deasupra întregii arte şi legile speciale, care, pentru fiecare compoziţie, rezultă din condiţiile de existenţă proprii fiecărui subiect". Excepţia ameninţă astfel să epuizeze întregul domeniu al comunului.

Deşi abuzurile comise în trecut sînt evidente, privilegiul esteticii de a normaliza are o anumită îndreptăţire metodică. În această privinţă este bine de subliniat de la început că norma în estetică este principiul care mijloceşte delimitarea obiectului de cercetat. Orice ştiinţă debutează printr-un asemenea act de recunoaştere a fragmentului de realitate care îi revine. Nu se poate face, de pildă, zoologie înainte de a se cunoaşte caracterele faunei. Şi, de fapt, empiria ne destăinuieşte de la început aceste caractere, ea indică domeniul pe

care zoologul îl va lua în cercetare, chiar dacă strictele litigii de frontieră, ca, de pildă, cărei specialităţi anume îi revine studiul bacteriilor, rămîne un ultim rezultat al ştiinţei. Tot astfel nu se poate face estetică înainte de a defini obiectul ei. A-l defini însă înseamnă a-l prescrie.

Între acestea e cu neputinţă de a lega întinderea esteticii de anumite limite exterioare, oferite numai cunoaşterii şi sustrase cu totul preţuirii. Zadarnică a fost totdeauna încercarea de a preciza domeniul esteticii, asimilîndu-l cu domeniul istoric al artei, pentru că în acest domeniu ne întîmpină toată scara valorilor estetice, de la aceea care cucereşte consimţămîntul nostru pînă la contrariul ei. Istoria literaturii poate să se ocupe astfel de platitudinile lubrice ale unui Paul de Kock, dar şi de romanele unui Balzac. Estetica trebuie însă să poată distinge între aceste două feluri de producţii, pentru a reţine numai pe acelea pe care le ratifică norma ei mărturisită sau nemărturisită. O altă posibilitate nu există. Faptul că toţi esteticienii, chiar atunci cînd ei sînt adversarii normelor în estetică, preferă să ilustreze teoriile lor folosind exemple culese printre operele cele mai reputate ale artei, dovedeşte că în domeniul istoric al acesteia ei operează o alegere, pe care n-o justifică decît existenţa, chiar inconştientă, a unei norme.

Nu numai că estetica n-are să primească de la istoria artelor indicaţii asupra obiectului ei, dar, în realitate, aceasta din urmă cere esteticii criteriile care să-i permită o justă ordonare a materialului de care dispune. Ce face altceva istoricul literar care arată cum capodopera unui gen literar este pregătită treptat, decît să interpreteze cu valori estetice o oarecare desfăşurare istorică ? Aşa e, între altele, cazul lui F. Brunetière (în conferinţele sale despre epocile teatrului francez) cînd expune procesul care conduce de la tragediile lui Mairet, Théophile şi Tristan pînă la *Cidul* lui Corneille. Există apoi istorii literare şi ale artei scrise dintr-un punct sau altul de vedere, dovedind prezenţa unui gust activ, care preţuieşte, selectează şi combină, cu o repartizare diferită a accentelor, tabloul integral al literaturii şi artei. Voluminosul *Cours de littérature* al lui La Harpe, în care grecii sînt atît de coborîţi faţă de latini, în vreme ce Voltaire e valorificat cu mult deasupra lui Racine, este în întregime scris după indicaţiile de gust ale clasicismului veacului al XVIII-lea.

Romantismul şi-a luat sarcina de a modifica structura intimă a istoriei literare, aşa cum ea fusese stabilită de secolele anterioare. Se citează mult cazul lui Ronsard, care, uitat aproape cu totul vreme de o sută cincizeci de ani, este preţuit de romantici ca unul din părinţii literaturii în dezvoltare şi ocupă astfel, în complex, un loc pe care nu-l avusese mai înainte. Dar cu aceasta complexul însuşi se modifică. Vasta construcţie a istoriei literare franceze, cuprinzînd veacurile medievale, atît de ignorate mai înainte, stabilind o mare înflorire în secolul al XVI-lea şi o trecătoare extenuare în al XVIII-lea, este opera gustului romantic, recunoscut încă drept cel mai bun. Dar, în mod general, practica istoriei literare este imposibilă fără acţiunea directoare a unei norme estetice.

Tot astfel este cu neputinţă de a delimita cîmpul esteticii pe nişte căi pur experimentale. Încercarea a fost, cu toate acestea, făcută de un G. Fechner, care, cerînd subiectelor sale de observaţie să-i declare proporţiile, formele şi volumele pe care acestea le-ar fi socotit mai frumoase, le pretindea lor să delimiteze un cîmp, ale cărui graniţe el se oprea să le precizeze. Din bogata însumare a unor astfel de declaraţii spera Fechner să obţină formula frumosului, fără să-şi dea seama însă că această formulă exista înaintea tuturor declaraţiilor particulare, de vreme ce numai în temeiul ei ele puteau fi făcute. Principiul frumosului trebuia deci să rezulte din experimente, în timp ce aceste experimente nu puteau avea loc decît în baza acelui principiu. Numai cunoscînd care e principiul frumosului putea Fechner să prezinte, printre feluritele forme, volume şi proporţii, şi pe unele frumoase. Ba chiar, deoarece Fechner spera să ajungă la un consens general, dovedeşte că norma anterioară, care îndreptăţea mărturiile particulare, trebuia să aibă o perfectă valoare de universalitate. Estetica experimentală înfăţişează o fundamentală petiţie de principii şi desuetudinea ei actuală trebuie pusă pe seama demascării acestei stări de fapt.

Cu toată evidenţa funcţiunii metodologice a normelor, încrederea în ele a început la un moment dat să slăbească. J. Volkelt[1] distinge cu limpezime cauzele acestei crize a normativului, şi ceea ce observă el poate să ne folosească şi

[1] *System der Aesthetik*, I, p. 43 urm.

nouă. Expansiunea metodelor ştiinţelor naturale şi înclinarea de a explica chiar produsele spiritului prin condiţiile mediului fizic şi social au contribuit, în primul rînd, la această criză. Pentru că ştiinţele naturale constată fapte şi nu formulează imperative, i s-a tăgăduit şi esteticii dreptul de a fi altceva decît o ştiinţă descriptivă. Pentru că opera de artă părea a creşte, ca un product plantiform, din împrejurările cosmice şi sociale care o înconjoară, i s-a tăgăduit normei, concepută ca un act de autoritate, orice eficacitate şi, prin urmare, orice fundament. La acestea s-a asociat tocmai încrederea în libertatea nesfîrşită a artistului şi teama ca nu cumva caracterul autoritativ al normelor să n-o pericliteze.

Dar criza naturalistă a trecut şi ultimele vederi în materia care ne preocupă au afirmat o poziţie eclectică, după care concepţia unei estetici descriptive se îmbină cu aceea a unei estetici normative (şi anume în încercările de sinteză datorite lui Volkelt şi Lipps) într-un fel care nu ne poate mulţumi mai mult. Pentru Volkelt caracterul normativ al esteticii este incontestabil. După cum sufletul omenesc, spune acesta, dovedeşte anumite nevoi estetice, aceste nevoi nu se pot satisface decît potrivit condiţiilor speciale ale vieţii sufleteşti. Condiţiile despre care vorbim sînt normele.[1] „Astfel, adaugă Volkelt, dovada completă a caracterului normativ al esteticii nu poate fi obţinută decît la sfîrşitul acestei ştiinţe." Afirmaţie care trebuie bine cumpănită! Căci, dacă este adevărat că dovada caracterului normativ al esteticii se desăvîrşeşte treptat, este tot atît de sigur că, mai înainte

[1] Normele n-ar fi, aşadar, decît nişte constatări psihologice transformate în prescripţii. J. Volkelt precizează, în acest sens, concepţia sa despre norme cînd le defineşte drept „o totalitate de evenimente ale conştiinţei şi însuşiri de-ale lor, întrucît sînt înţelese ca nişte condiţii inevitabile pentru atingerea unei anumite satisfacţii". Dar acest fel de a şi reprezenta caracterul normativ al esteticii îl nemulţumeşte pe I. Segal, cunoscutul estetician experimental (*Psychologische und normative Aesthetik*, în *Zeitschrift für Aesth.* etc., II, 1907, 1), care observă că „printr-o astfel de formulare finalistă nu ajungem nici la un fapt nou, nici la noi puncte de vedere". În adevăr, orice proces al conştiinţei, de pildă acel al reproducerii, întrucît izbuteşte şi, prin urmare, satisface, ar putea fi şi el formulat, într-un chip normativ, şi atunci nu numai estetica, dar întreaga psihologie ar putea fi înţeleasă ca o disciplină normativă. Despre psihologie nimeni nu susţine însă aceasta.

de orice dovadă, norma singură face posibilă existența acestei discipline. Se poate spune mai bine că, necesare încă de la început, normele estetice se adîncesc și se precizează odată cu progresul cercetării, în același fel în care domeniul zoologiei, delimitat aproximativ din capul locului, a căpătat granițe precise abia mai tîrziu. Fără postulatul unor norme, nici Volkelt n-ar fi putut recunoaște nevoile estetice printre celelalte nevoi ale sufletului. El n-ar fi putut începe a scrie o estetică mai înainte ca norma să nu-l fi ajutat a distinge, printre lucrurile experienței, pe acelea care merită atributul de „estetice".

Aceeași observație se poate aplica și lui Th. Lipps, care încearcă, la rîndu-i, aplanarea divergenței dintre descriptiv și normativ în estetică. Astfel declară el la începutul tratatului său: „Să presupunem că cunoaștem condițiile de producere ale sentimentului frumosului; că știm de ce unii factori sînt potriviți pentru acest scop, iar alții nepotriviți; că am aflat legile după care anumite condiții în acțiunea lor convergentă trezesc sentimentul frumosului, iar altele intervin pentru a-l împiedica. În acest caz pot spune și ce condiții trebuiesc împlinite, care anume trebuiesc ocolite pentru ca problematicul sentiment al frumosului să fie realmente trezit. Cunoștința stării de fapt implică în sine prescripția." Precizarea lui Lipps suprimă însă, de fapt, caracterul normativ al esteticii. După cele spuse mai sus este sigur că nu mai întîi trebuie să se afle care *sînt* condițiile frumosului pentru ca mai apoi să știm care *trebuie* să fie aceste condiții (ceea ce, dealtfel, n-ar mai fi nici o noutate), ci, dimpotrivă, care trebuie să fie condițiile a ceea ce vom avea a numi frumosul, pentru ca, astfel recunoscut, să-l putem studia și din punct de vedere descriptiv.

Posibilitatea esteticii este condiționată, așadar, de un act irațional de postulare. Ceea ce estetica își propune să studieze sub numele de „frumos" este obiectul unei dorințe emanînd din adîncurile individualității. Din spontaneitatea naturii omenești rezultă frumosul, de unde amenințarea ca, în indiferența ei, frumosul să dispară. Chiar dacă frumosul ar exista în natură, pentru a-l recunoaște rămîne necesară anterioara lui existență în suflet. Fără o individualitate care să-l valorifice, lucrul acesta dinafară ar fi mort și fără expresie.

Același lucru îl afirmă totdeauna poporul, deopotrivă cu rafinații, cînd refuză să recunoască vreun temei obiectiv satisfacțiilor noastre estetice. Forma științifică a acestei constatări o găsim la R. Müller-Freienfels.[1] Ciudat este însă că iraționalitatea valorilor, despre care amintește un cunoscut aforism popular, în loc să fie o dovadă a legitimității normelor, devine pentru Müller-Freienfels dovada caracterului lor inoperant în estetică. Pentru gînditorul german valoarea este totdeauna o trăire (*Erlebniss*). Valoare estetică obiectivă nu există. Piatra din care este făcută statuia și litera cu care s-a tipărit cartea sînt lucruri moarte și indiferente în sine. Ele nu devin valori decît în măsura în care spiritul le resubiectivează. Existînd numai în subiectivitate și atîrnînd exclusiv de ea, valoarea nu o poate depăși fără să nu se transforme în fantoma unei valori. Din această pricină valoarea nu se lasă normalizată. Norma este, spune R. Müller-Freienfels, valorificarea unei valori, o valoare secundară. Prin normalizare valoarea își pierde caracterul ei original, își pierde oarecum din forța și căldura pe care i-o dă intimitatea conștiinței și devine esteticește indiferentă. Care va fi deci utilitatea normelor cînd ele nu pot impune subiectivității o valoare pe care ea însăși nu o socotește dezirabilă? Desigur că nici una. Și acesta e răspunsul la care se oprește și Müller-Freienfels.

Dar adevărul cuprins în cunoscutul aforism popular are drept corolar firesc adevărul, la fel de incontestabil, că poate fi frumos nu numai ce mă satisface pe mine, dar și ceea ce place altora, desigur nu pentru mine, ci pentru aceștia din urmă. Nu cumva atunci „norma" căreia i se adresează critica lui Müller-Freienfels este aceea care încearcă să impună în mod general punctul de vedere al satisfacției proprii, o normă desigur inoperantă, pe cînd faptul că viața artistică interesează o mulțime variată de temperamente ireductibile lasă să se înțeleagă că împreună cu fiecare din ele apare în artistul care le reprezintă, respectiv, năzuința de a aduce lumea sub legea unui alt ideal de frumusețe și în spectatorul subordonat aceluiași temperament năzuința la fel de exclusivă de a regăsi în artă idealul estetic latent în sufletul său? Dar subiectivitățile omenești nu constituiesc o pluralitate

[1] *Psychologie der Kunst*, ed. 2, II, p. 241 urm.

haotică, ci, după cum au arătat cercetările de psihologie diferenţială, ele se lasă sistematizate în cîteva tipuri fundamentale. Se înţelege atunci că reacţiunile subiective care alcătuiesc valorile vor împărţi şi ele soarta serialităţii tipurilor omeneşti, se înţelege că vor fi şi ele tipice.

S-ar putea deci ca I. Segal să aibă dreptate cînd scrie[1] că „normele stabilite de esteticieni sînt numai abstracţiuni obţinute din propriile lor trăiri estetice". Dar din compararea acestor felurite norme, cercetarea poate să afle că unele din ele revin în anumite condiţii statornice, şi anume în legătură cu un anumit tip estetic. Operaţia cu care esteticianul a început lucrarea sa a fost delimitarea normativă a cîmpului pe care ancheta sa urmează să şi-l asume. Fiecare estetician serveşte teoreticeşte un anumit ideal de artă. Istoria doctrinelor de estetică este, în acelaşi timp, şi istoria idealurilor artistice active pe rînd în cultura omenească. Sînt însă şi cercetători care, ridicîndu-se deasupra acestei unilateralităţi tradiţionale şi pînă la un punct justificate, încearcă să confrunte între ele şi să sistematizeze totalitatea idealurilor care îşi împart terenul vieţii artistice. Cercetarea modernă a ajuns la interesante precizări în această privinţă.[2]

Am vorbit pînă acum oarecum amestecat de „tip" şi de „normă" şi este timpul acum să distingem. Tip şi normă sînt pentru noi unul şi acelaşi lucru privit din două puncte de vedere. Tipul este norma realizată ; pe cînd norma este legea finală care guvernează tipul. Această lege finală este, la rîndul ei, totuna cu năzuinţa individualităţii către un anumit sistem de valori estetice. Individualitatea nu poate găsi satisfacţie cîtă vreme nu întrupează acest sistem ; dar ea îl întrupează în operă, care devine astfel obiectul final al normei. Între normă şi tip am spune că există aceeaşi legătură ca între o devenire şi un devenit. O plăsmuire devenită, statică, mărgineşte şi închide o devenire, dar nu se comportă faţă de ea ca punctul final faţă de linia întreagă sau ca ultima verigă faţă de întregul lanţ. În plăsmuirea încheiată, liniştită, definitivă, recunoaştem procesele care au produs-o. Dar devenirea se poate întrupa în devenit, fie pe calea unei

[1] *Op. cit.*, p. 13.
[2] Vd. referatul meu în *Dualismul artei*, 1925.

necesităţi mecanice, fie în virtutea unui principiu final. În primul caz se găsesc, de pildă, formaţiunile geologice, a căror alcătuire păstrează urma proceselor de comprimare, a eroziunilor sau erupţiilor active cîndva în acele locuri ; pe cînd cazul al doilea este acel al organismelor vii, produse în virtutea unei „entelehii", a unei tendinţe de reconstituire a ansamblului, prezentă chiar şi în fiecare din părţile lui.

Prin analogie cu organismele vii, este înţeles „tipul" în concepţia schiţată aci. Tipul ni se pare a fi determinat de un principiu final, de o putere orientată către un scop, pe care o socotim totuna cu „norma". Opera în care străluceşte idealitatea tipului conţine în fiecare din detaliile ei spiritul ideal al întregului. Într-un singur detaliu dintr-o compoziţie de Rubens sau de Dürer străfulgeră energia caracteristică a operei lor întregi. Împrejurarea aceasta a fost recunoscută de mult în acea teorie organicistă a artei, care de la Plotin şi pînă la Hegel formează un lanţ aproape neîntrerupt. Şi această împrejurare minunată, dar nu singulară în natură, a fost explicată de-a lungul întregului misticism estetic prin caracterele *ideii*, unice şi identice cu sine, care, întrupîndu-se în sensibil, unifică acest sensibil şi-l face asemănător cu sine în fiecare din părţile lui. Tehnicienii care se ocupă cu identificarea tablourilor au uneori ocazia să divulge o „falsificare", numai pe baza unui mic amănunt care contrazice spiritul întregului şi care a putut scăpa copistului celui mai îndemînatic. Ceea ce permite proba autenticităţii în aceste cazuri este tocmai înţelegerea operei ca produsă în puterea unei norme interne care nu se poate contrazice nici un moment. În acelaşi fel, la ascultarea unei poezii de un autor îndelung practicat şi bine cunoscut de noi, un singur cuvînt schimbat, o singură expresie care se abate de la original, o resimţim îndată ca o imposibilă contradicţie internă. Tipul operei este în toate aceste împrejurări corupt ; norma ei internă este contrazisă şi impresia falsificării sau a denaturării este în toate aceste cazuri atît de radicală, încît îndoiala nu e cu putinţă. Să adăugăm însă că astfel de impresii nu sînt posibile decît sub condiţia ca operele supuse examenului nostru să facă, în adevăr, parte din acelea în care un anumit tip estetic s-a lămurit şi în care o normă internă func-

ționează cu siguranță. Căci sînt și opere nesigure și șovăitoare, pe care numai rangul lor inferior le apără de falsificări și denaturări.

Cititorul a putut să se convingă acum că felul în care înțelegem normele exclude ideea de autoritate. Norma fiind întemeiată pe actul irațional, izvorînd dintr-o individualitate tipică și realizîndu-se într-un tip de operă, se înțelege că ea nu poate funcționa decît înlăuntrul acesteia din urmă. Se înțelege atunci că de la sfera unui tip nu poate emana nici un imperativ către sfera altui tip ; sau, cînd lucrul se întîmplă, înțelegem de ce o asemenea normalizare este falsă. Aceasta a fost totuși greșeala Renașterii cînd condamna goticul, a clasicului Voltaire cînd combătea drama romantică a lui Shakespeare, a neoclasicismului cînd dădea un sens peiorativ idealului baroc sau a lui Fr. Schlegel, în prima parte a carierei sale, cînd critica toată poezia creștină în numele poeziei antice. Greșeala de a crede că un tip poate comanda altuia, nesocotirea adevărului că norma nu funcționează decît înlăuntrul unui tip.

Am spus că norma este legea finală care lucrează înlăuntrul tipurilor. Toată munca artistului se reduce în esență la clarificarea, aprofundarea și potrivirea silințelor sale cu norma care guvernează tipul căruia îi aparține. Cînd aceste silințe sînt inconforme cu tipul pe care vrea să-l realizeze, artistul înregistrează situația cu sentimentul penibil al neadaptării și nu obosește să experimenteze pînă cînd toate amănuntele operei sale nu manifestă spiritul tipic al întregului. Sînt artiști la care tipicul conduce cu ușurință execuția ; sînt alții la care această voință tipică este mai nesigură și mai șovăitoare. Aceștia din urmă trebuie să încerce mai îndelung, și toată activitatea lor ia forma unei dibuiri excesiv de obositoare. Osteneala muncii artistice devine însă cu atît mai extenuantă atunci cînd găsirea normei interne este îngreuiată de faptul că în acele adîncimi problematice ea nu există singură, ci se însoțește cu o normă deosebită, care solicită pe artist în direcții divergente. Unul dintre aceia care au resimțit mai tragic prezența și conflictul dintre două norme interne diferite a fost Gustave Flaubert. Într-o scrisoare adresată unei prietene la 15 ianuar 1852, el recunoaște cu limpezime motivul cazului său dramatic : „există în mine, literalmente vorbind, doi oameni distincți — unul care este îndrăgit de strigăte de lirism, de mari zboruri de vulturi, de toate sonoritățile frazei și de culmile ideii ; un altul care sapă și scormonește adevărul atît cît poate, căruia îi place să accentueze micul fapt tot atît de puternic ca pe cel mare, care ar vrea să ne facă să simțim aproape materialmente lucrurile pe care le reproduce. Acestuia îi place să rîdă și să se desfăteze în animalitățile omului." Situația este atît de bine diagnosticată, încît s-a putut stabili, printre scrierile lui Flaubert, alternanța regulată dintre operele de tip romantic și operele de tip realist. Cu *L'Education sentimentale*, Flaubert aspirase însă să unifice cele două tendințe eterogene care îl sfîșiau lăuntric. Opera terminată, Flaubert se vede însă nevoit să constate „eșecul" său. Mărturisirea se găsește în aceeași scrisoare. De fapt, cele două tendințe n-au ajuns niciodată să se armonizeze în opera lui Flaubert și de aceea nici una din acestea n-a ajuns să exprime în întregime omul, în vreme ce omul, prin corespondența lui, ne oferă un mișcător document al unui neîncetat conflict cu sine însuși.

În același fel subiectul care ia cunoștință [1] de operă este sensibil la inconsecvența tipului și cere unitatea lui. El va simți ca ceva supărător o tiradă lirică într-un roman realist, o ornamentare prea bogată a unei fațade în stilul Renașterii, sau în sculptură, o detaliere prea mare a unei fizionomii care vrea să impresioneze ca ceva general-omenesc. În fața tuturor acestor inconsecvențe subiectul are dreptul să pretindă restaurarea unității tipice. La rîndul lui, subiectul care receptează opera poate primi critica noastră, atunci cînd în fața unui epos antic se plînge că nu găsește un conținut de reflecție, ca în operele poeților sentimentali moderni, sau cînd, dimpotrivă, se înșală crezînd că a găsit o intenție patetică în statuia Venerei de Millo. De fiecare dată îi putem atrage atenția asupra nepotrivirii atitudinii sale receptive, invitîndu-l să o pună de acord cu intenția tipică a originalului.

[1] În textul de bază : conștiință (n. ed.).

Critica are, aşadar, dreptul să normalizeze şi opera şi atitudinea estetică. Niciodată însă activitatea aceasta nu ia forma unei presiuni autoritare, pentru că niciodată nu stă în voinţa ei altceva decît a readuce fapta artistului sau reacţiunea subiectului sub legea care le este proprie. Exerciţiul acestei normalizări nu poate fi resimţit de nimeni ca o tiranie, ci tocmai ca o eliberare. Asemeni legii morale care eliberează personalitatea, punînd-o de acord cu sine, acţiunea normalizatoare a esteticii ne ajută să descoperim, în universul artei, ceea ce răspunde finalităţii adînci a firii noastre şi să o îndrumeze mai uşor şi mai sigur către obiectul propriu al dorinţelor sale.

O bună cultură estetică reuşeşte să lămurească idealul de artă care se potriveşte cuiva. În acest sens se poate spune că acţiunea normativă a esteticii are şi o însemnătate practică. Ea liberează şi arată gustului căile sale naturale. Căci „gustul“ este facultatea unei sigure şi energice orientări în domeniul artei. El presupune, în primul rînd, puterea de a alege printre feluritele valori artistice pe aceea care îi este proprie. „Trebuie să alegem, scrie Sainte-Beuve, şi prima condiţie a gustului, după ce a înţeles totul, este de a nu călători fără încetare, ci de a se aşeza în cele din urmă şi a se fixa. Nimic nu istoveşte şi nu stinge mai mult gustul decît călătoriile necurmate ; spiritul poetic nu este Jidovul rătăcitor“ (Lundi, 21 Oct. 1850). Puterea de a alege presupune însă pe aceea de a exclude. De aceea gustul este parţial şi simplificator. Lipsa de gust presupune, dimpotrivă, exces şi aglomerare. Lucrînd în puterea unei norme care coincide cu însuşi principiul individualităţii, gustul este spontan şi iraţional. Lipsa de gust este însă totdeauna premeditativă. Cînd condamnăm în artă „căutatul“ (*le recherché*) reliefăm tocmai acest caracter al prostului-gust. Mişcîndu-se în lumea sa proprie, gustul este exclusiv. Doi oameni de gust deosebit sînt ca două energii care se resping. Luptele literare şi artistice sînt provocate de astfel de energii sigure de sine, iraţionale şi exclusiviste. Cînd, dimpotrivă, vigoarea caracterului artistic slăbeşte, întîmpinăm acele încercări de eclectism care marchează perioadele de eclipsă ale bunului-gust.

Reflecţia asupra gustului artistic ne pune în faţa unei curioase relaţii între funcţiunea estetică a omului şi o anumită forţă şi rectitudine a caracterului său. Ea ne arată că lipsa de gust este, într-un fel, una din formele laşităţii, a unui spirit prudent, calculat şi amator de compromisuri. Bunul-gust poate fi atunci interpretat tocmai ca o formă a energiei şi hotărîrii. În acest punct estetica şi morala se întîlnesc.

1928

IDEI NOI DESPRE SENTIMENTUL ESTETIC

Teoria simpatiei estetice străbate astăzi o criză hotărîtoare pentru întreaga orientare a disciplinei, a cărei evoluţie a dominat-o în ultima jumătate de secol. Marele ei rol istoric pare a fi, în adevăr, împlinit. Vechea distincţie dintre forma şi conţinutul artei, care la mijlocul veacului trecut alimenta încă polemica dintre formalişti şi idealişti, a devenit imposibilă în momentul în care noile vederi care îşi făceau loc au dovedit că simpatia estetică cu vreuna din formele naturii şi artei împrumută acestora un conţinut, şi anume propriul conţinut sufletesc al subiectului simpatetic. Dovedind astfel solidaritatea şi intima întrepătrundere a formei şi conţinutului, noua teorie făcea imposibilă distincţia lor şi anula, în acest chip, obiectul unei îndelungi şi sterile discuţii. Smulgînd, pe de altă parte, problema estetică din sfera unei filozofii speculative şi constituind-o ca un capitol al psihologiei, teoria simpatiei o încredinţa metodelor mai sigure ale acesteia din urmă şi introducea în dezbaterea ei un grad mai mare de preciziune ştiinţifică.

Pornită însă pe acest drum, estetica trebuia să ajungă a-şi pune nişte întrebări al căror răspuns ţinteşte mai departe decît acolo unde teoria simpatiei se opreşte. O îndoială generală se ridică astăzi faţă de valoarea acestei teorii, şi discuţiile în jurul ei concentrează interesul cel mai viu al esteticii contemporane. Căci, în adevăr, este simpatia estetică atitudinea cea mai potrivită în faţa artei şi a frumosului? Dar este simpatia estetică cel puţin bine observată? Este ea, în adevăr, acea contopire despre care ni se vorbeşte? Nu există oare şi un alt gen de simpatie, care este poate tocmai acela pe care frumosul naturii şi al artei îl trezeşte? Nu cumva, în sfîrşit, estetica poate să depăşească limitele acelui capitol special al psihologiei, în care teoria simpatiei o închide, pentru a deveni o ştiinţă autonomă? Toate aceste întrebări, estetica mai nouă şi le pune pentru a conchide fie la nulitatea teoriei simpatiei, fie la parţialitatea ei.

Fenomenul expresivităţii estetice, un gînditor ca Fr. Th. Vischer îl declara de-a dreptul inexplicabil, dacă nu admitem adevărul unei metafizici panteiste. Numai în ipoteza identităţii substanţiale a omului cu restul naturii, expresivitatea lucrurilor moarte devenea, pentru Vischer şi pentru unii dintre romanticii anteriori, capabilă să fie înţeleasă.[1] Progresul în sens ştiinţific pe care teoria simpatetică îl aducea într-acestea a stat tocmai în faptul de a ne fi dispensat de ipoteza panteistă, pentru a arăta că expresivitatea obiectelor estetice este un rezultat imitativ. Imitînd interior mişcările efective ale realităţii sau numai posibilităţile de mişcare, închise în formele ei statice, teoria simpatiei a arătat cum conştiinţa construieşte un întreg conţinut expresiv, pe care apoi îl proiectează în sînul obiectului rece şi străin. O dificultate de neînlăturat apare însă în acest punct. Căci este limpede că nu putem vorbi de o imitaţie decît dacă realitatea ne prezintă un model pe care să-l putem imita. Nu sîntem obligaţi atunci să admitem că lumea obiectelor eterogene posedă o expresivitate neatîrnată de noi? Şi dacă este aşa, nu trebuie să admitem mai departe că atitudinea simpatetică, amestecînd propriul cu eterogenul, nu face decît să diminueze autonomia acestuia din urmă, să difuzeze şi să coboare forţa şi pitorescul său? „Marea primejdie a teoriei simpatetice, scrie în acest sens R. Hamann, este că preţuieşte prea puţin forma şi bogăţia percepţiei date în chip nemijlocit şi că, printr-o orientare asupra unor sentimente fără obiect, comprimă înţelegerea conţinutului propriu zis al percepţiei."[2]

---

[1] Asupra panteismului lui Vischer şi a romanticilor, ca fundament al simpatiei estetice, vd. lucrarea lui P. Stern, *Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik*, 1898, p. 1 urm., p. 10.

[2] R. Hamann, *Aesthetik*, 2. Aufl., 1919, p. 50 urm.

S-ar spune că în prezenţa unui obiect estetic, spiritul poate să aibă două intenţii deosebite: una orientată către propriile sale afecte, cealaltă către însuşirile obiectului ca atare. Scriitorul care a dizertat odată asupra obiectului: *du plaisir de la mauvaise musique*, ne-a pus în faţa faptului extrem de semnificativ că la auzirea unei melodii căreia trebuie să-i tăgăduim orice însuşire artistică obiectivă, spiritul poate să se simtă invadat de o neasemănată delectare. Poezia simbolistă a speculat, la rîndul ei, cu o insistenţă oarecum exagerată motivul mizerabilei flaşnete care ne trimite din stradă accente capabile să ne umple de anxietate şi melancolie. Dar în această deplasare a atenţiei de la propriul nostru afect absorbant la obiectul estetic ca atare, a cărui mediocră valoare o resimţim în contrast cu marea importanţă pe care afectul o capătă în conştiinţă, înţelegem în ce constau cele două intenţii deosebite ale spiritului. Pentru a desemna situaţii analoge, printre care M. Geiger ar fi putut cita şi pe aceasta, a întrebuinţat el de curînd termenii „concentrare externă" şi „concentrare internă".[1] Adevărata atitudine estetică, observă Geiger, constă într-o concentrare externă, în orientarea spiritului către însuşirile de structură ale obiectului estetic. Concentrarea internă, asupra propriilor afecte, ar fi mai degrabă semnul unei atitudini diletantice şi fals estetice. Adevărul este că, după cum şi E. Meumann a observat, evoluţia interesului artistic se îndreaptă necontenit către ceea ce în artă este mai independent de subiectivitate[2], în aşa fel încît artiştii, care în această evoluţie ocupă etapa cea mai înaintată, nu mai arată interes decît părţii tehnice a creaţiei artistice, profesînd, în acelaşi timp, o neglijenţă superioară pentru aspectul de umanitate, capabil să fie valorificat subiectiv şi care pentru profani rămîne încă elementul cel mai preţios al artei.

Înarmaţi cu această distincţie, s-ar părea că putem aprecia acum valoarea oricărei teorii de estetică. În ce priveşte teoria simpatetică, ne putem întreba, în adevăr, dacă ea stipulează concentrarea internă sau externă; dacă ea formulează atitudinea insului evoluat esteticeşte, sau a barbarului şi diletantului? Simpatia estetică a fost definită odată de

[1] M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik*, 1928, p. 14 urm.
[2] E. Meumann, *System der Aesthetik*, trad. rom. Gabrea, p. 149.

Th. Lipps drept „o plăcere de sine obiectivată". Ceea ce proiectez în obiectul estetic este o stimulare internă care umple conştiinţa cu încîntarea de a se intui plină de energie şi vitalitate.[1] Insul orientat simpatetic se găseşte deci în cazul tipic al unei concentrări interne şi în situaţia de a nesocoti tot ce alcătuieşte particularitatea tehnică sau originalitatea pitorească a obiectului estetic. De aceea poate avea dreptate R. Hamann cînd scrie că teoria simpatetică „face posibilă nu numai o muzică pentru amuzicali şi o pictură pentru cecitatea formelor şi culorilor, dar permite şi gustului necultivat să se simtă plin de siguranţă în faţa unor opere dificile, cu singura condiţie de a încerca un sentiment oarecare în legătură cu ele". Atitudinea simpatetică ar fi, aşadar, cu totul neadecvată cerinţelor pe care obiectul estetic ni le impune.

Dar este ea cel puţin bine observată? Psihologia mai cunoaşte un caz în care obiectul extern să fie constituit printr-un act de proiecţie, fără ca în această ocazie conştiinţa de sine să participe într-un fel oarecare. O percepţie este, în adevăr, o sinteză de reprezentări, însoţită de actul care le localizează în spaţiu. În percepţia unui obiect exterior nu apare însă niciodată conştiinţa sau sentimentul de sine. Simpatia estetică ar fi, aşadar, un fenomen fără nici o analogie în întreaga viaţă psihologică[2], pentru că obiectul percepţiunii ei pare a se constitui tocmai din asimilarea unui aspect extern cu un sentiment de sine potenţat. Nu cumva atunci teoria simpatiei estetice este falsă? Aceasta este cel puţin concluzia la care ne îndreptăţesc cercetările pe care M. Scheler le-a consacrat acum în urmă fenomenelor despre care ne ocupăm.

Teoria, ale cărei dificultăţi le arătăm aci, susţine, în adevăr, că percepţia intelectuală a expresiei este un rezultat al asimilării simpatetice. Înţelegem, din chipul unui semen sau dintr-o reprezentare a plasticii, că o anumită dispoziţie a trăsăturilor este expresia spaimei sau a deznădejdii, pentru că imitaţia simpatetică a acestor trăsături a produs

[1] Th. Lipps, *Grundlegung der Aesthetik*, 2. Aufl., 1914, vol. I, p. 96 urm. Expresia citată într-un articol din *Zukunft* 1906, ap. W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, 1908, ed. 1921, p. 4, 8.
[2] R. Hamann, *op. cit.*, p. 50.

în propria mea conştiinţă afectul pe care îl atribui în momentul următor modelului pe care-l am în faţă. Un astfel de exemplu, în stare a fi folosit deopotrivă pentru cazul simpatiei ordinare şi al celei estetice, presupune însă o serie de ipoteze, asupra căror acordul nu este complet. El presupune mai întîi că simpatia anticipează percepţia intelectuală a expresiei. El presupune apoi că această din urmă percepţie ocoleşte prin conştiinţa de sine. Iată însă nişte presupuneri care, pentru unele motive, pot fi puse la îndoială. Aşa observă M. Scheler că percepţia intelectuală a expresiei nu numai că nu este rezultatul simpatiei, dar este antecedentul şi condiţia ei. „Nu prin simpatie, scrie Scheler, dobîndesc cunoştinţa suferinţelor altuia ; ci această cunoştinţă trebuie să existe pentru mine sub o formă oarecare, pentru a o putea împărtăşi." [1] Dacă percepţia expresiei ar fi rezultatul simpatiei, nu s-ar înţelege cum cineva poate să perceapă expresia foamei sau a durerii în trăsăturile unui copil, fără să încerce totuşi vreo compătimire pentru el. O astfel de situaţie se poate însă produce şi ea dovedeşte că percepţia expresiei poate exista şi independent de simpatie, dacă nu chiar, după cum vrea Scheler, ca o condiţie a ei.

Este adevărat apoi că intuirea unei expresii ocoleşte prin conştiinţa de sine ? Intuiţia expresiei este pentru Scheler tot atît de „originară şi primitivă" ca şi intuiţia proprietăţilor fizice ale materiei. „În fenomenul vizual al mîinilor împreunate, «rugăciunea» ni se manifestă cu aceeaşi exactitate cu care se manifestă vizualităţii noastre pur fizice corpurile ca obiecte." Există o imanenţă a sentimentelor în expresia lor, care face inutilă interpretarea lor prin răsunetul simpatetic pe care îl provoacă în noi. Nici „imitaţia" nu poate fi o condiţie a percepţiei unei expresii eterogene, faptele şi sentimentele imitate apărînd conştiinţei ca ale sale. Un individ care imită sub o influenţă hipnotică sau din pricina înglobării sale într-o mulţime omenească, are totdeauna impresia că acţionează spontan şi personal. Simpatia nu implică deci, încheie Scheler, confuzia eterogenului cu propriul, sub nici una din formele presupuse. Adevărata simpatie, considerată sub latura comprehensiunii afective, implică mai

[1] M. Scheler, *Wesen und Formen der Sympathie*, 3. Aufl., 1926, p. 4 urm.

degrabă menţinerea distanţei dintre eterogen şi propriu. Întemeindu-se pe o interpretare a fenomenului percepţiei expresiei, care s-a dovedit falsă, teoria simpatiei estetice ar trebui să tragă consecinţele sau să se modifice în sensul criticilor înfăţişate mai sus. Aceste critici propuneau tocmai o atitudine estetică în care conştiinţa eterogeniei dintre eu şi obiectul estetic să nu dispară niciodată. Ele se ridicau împotriva acelui sentimentalism diletant, în care aţintirea asupra propriilor afecte nimiceşte orice atenţie şi inteligenţă propriu-zis artistice.

Teoria simpatiei poate fi, în sfîrşit, învinovăţită că, menţinînd problema estetică în cadrul unui capitol al psihologiei, o împiedică să se dezvolte pînă la limitele unei discipline autonome. [1] Simpatia estetică studiază, în adevăr, obiectul estetic numai sub raportul răsunetului subiectiv pe care îl trezeşte. Cînd vreau să arăt însă care e natura unui fulger, observă M. Geiger, nu spun că el constă din spaima pe care o produce, atunci cînd cade lîngă cineva. Estetica psihologică încearcă însă să cuprindă firea esteticului, arătînd care sînt efectele lui. Încă din antichitate, Aristotel definea tragicul prin spaima şi mila care provoacă purgarea sufletului de pasiuni, cînd mai just ar fi fost să arate (ceea ce, dealtfel, face într-o măsură oarecare) care este structura desfăşurării dramatice în tragedie. Ştiinţa autonomă a esteticii va avea deci să descrie însuşirile de structură ale obiectului estetic şi varietăţile lui. [2] Se vede însă că, în acest caz, estetica urmează să ia o altă formă decît acea psihologică, pe care teoria simpatiei estetice i-o imprimase.

Obiecţiile aduse împotriva esteticii simpatiei n-au rămas fără replică. J. Volkelt le răspunde, şi schimbul de vederi care se înjghebează între el şi Scheler alcătuieşte o interesantă pagină a analizei moderne şi care merită să fie fixată. Volkelt se împotriveşte ideii că însuşirile obiectului estetic ar putea fi studiate şi independent de răsunetul lor subiectiv şi că, prin urmare, metoda psihologică s-ar opune constituirii ştiinţei autonome a esteticii. „Esteticul, observă el, se împlineşte în subiect. Numai în trăirea psihologică devine

[1] Vd. mai departe capitolul *Autonomizarea esteticii*.
[2] M. Geiger, *op. cit.*, p. 141 urm.

el real. Obiectul estetic este numai condiția realizării esteticului în subiect." Ar fi deci nepotrivit să căutăm cîmpul de cercetare al esteticii în altă parte decît în reacțiile acestuia din urmă. În procesul estetic subiectiv, Volkelt distinge, pe de o parte, reacțiunile sentimentale personale, acelea care rămîn pururi legate de sentimentul de sine al eului, cum ar fi, de pildă, compătimirea pe care eroul unei drame ne-o inspiră, și, pe de altă parte, sentimentele pe care le numește „obiective", pentru că sînt acelea pe care le atribuim acestor eroi, cum ar fi, de pildă, iubirea dintre Romeo și Julieta sau gelozia lui Othello. Nu cumva atunci, se întreba Volkelt, estetica antisimpatetică înțelege să se ocupe numai de acestea din urmă, uitînd că ele sînt, de fapt, tot niște reacții sentimentale ale subiectului, atribuite obiectului artistic pe calea proiecției simpatetice? Chiar dacă actul acesta rămîne inconștient, el nu este mai puțin implicat în constituirea obiectului estetic. În expresia estetică se găsește cuprinsă impresia pe care a provocat-o. Deosebirea dintre estetica obiectivă și subiectivă devine limpede, dacă ne gîndim că, fiind deopotrivă psihologice, cea dintîi se ocupă numai de *conținuturi*, pe cînd cea de-a doua de *acte* sau *funcțiuni* sufletești. Deosebirea dintre conținuturi și acte sau funcțiuni sufletești a devenit comună de cînd Brentano și Stumpf au reintrodus-o în psihologie.[1] Obiecții împotriva acestei clasificări n-au lipsit, dar distincția care le separă primește o justificare decisivă din felul deosebit al sentimentului eului, cu care ele se însoțesc. Conținuturile de conștiință sînt, în adevăr, însoțite de un sentiment pasiv al eului; conștiința le suportă, ea nu se resimte pe sine drept cauza lor. Actele conștiinței sînt însă însoțite de un sentiment activ al eului; eul se simte cu ocazia lor în activitate. O percepție, de pildă, este un conținut sufletesc; recunoașterea este însă un act. Această deosebire o adoptă acum și Volkelt, pentru a distribui, între termenii ei, tema deosebită a esteticii obiective și subiective.

[1] F. Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, I, 1874; C. Stumpf, *Erscheinungen und psychische Funktionen in der Psychologie*, în *Abhandlungen der Berliner Akademie der Wissenschaften*. Deosebirea dintre „acte" și „funcțiuni" o adoptă și O. Külpe, *Vorlesungen über Psychologie*, op. post., 1920, p. 128 urm. Aceeași deosebire o respinge însă K. Groos, *Das Seelenleben des Kindes*, 5. Aufl., 1921, p. 23.

Un răspuns a dat Volkelt și obiecțiilor foarte serioase ale lui Scheler. Față de părerea acestuia din urmă că intuiția expresiei străine este un fapt psihologic tot atît de elementar ca și intuiția unei însușiri fizice oarecare, care n-are nevoie să ocolească prin conștiința de sine, Volkelt are motive pentru a susține contrariul. În acest sens el invocă argumentul că în intuiția expresiei, conștiința admite și posibilitatea de a se înșela, ceea ce ar dovedi că ea nu percepe direct, ci interpretează. Această interpretare s-ar face prin compararea conținuturilor sufletești atribuite expresiei cu propriile conținuturi sufletești analoge, și, prin urmare, tocmai printr-o ocolire prin conștiința de sine. Părerea că expresia este obiectul unei intuiții tot atît de originare ca și intuiția însușirilor fizice, i se pare lui Volkelt că se potrivește poziției psihologice a omului naiv, care crede că vede, în adevăr, în expresia unui semen al său, bucuria, rușinea, tristețea ș.a.m.d. Tot atît de puțin justificată consideră el și cealaltă idee a lui Scheler, că intuirea sufletului propriu și a celui străin, manifestat prin expresie, este un fapt deopotrivă de direct. În acest fel de a vedea întrezărește Volkelt mai degrabă o dorință pioasă, aspirația oamenilor de a nărui zidul care în realitate îi izolează și îi închide cu tristețe în singurătatea specificității lor.[1]

Scheler n-a răspuns acestor observații, dar într-o ediție nouă a lucrării sale a întărit cu argumente inedite părerea că percepția expresiei este tot atît de elementară și directă ca și intuirea propriilor conținuturi sufletești și că, așa fiind, tălmăcirea eterogenului prin propriu, punct esențial în doctrina simpatetică, este o ipoteză eronată și cu totul nefolositoare.[2] Proiecția simpatetică, observă în această ordine de idei Scheler, poate cel mult explica regăsirea eului meu într-un eu exterior, dar nu și faptul că acesta din urmă este cunoscut ca un eu deosebit de al meu. Această din urmă cunoștință nu poate fi dată decît în mod direct și nemijlocit. Nu este apoi adevărat că intuiția de sine îi este conștiinței mai familiară, așa încît ea să ne poată ajuta la interpretarea expresiei eterogene. Copiii și primitivii trăiesc mai de-

[1] J. Volkelt, *Das aesthetische Bewusstsein*, 1920, p. 9, 13, 20, 30, apoi p. 137 urm.
[2] M. Scheler, *op. cit.*, p. 273 urm.

grabă în formele prestabilite ale comunității; descoperirea universului lăuntric este un rezultat tardiv și care rămîne veșnic imperfect, dacă ne gîndim la acea dificultate de a ne cunoaște cu adevărat, care a permis adînca vorbă a lui Nietzsche: „fiecare este pentru sine ființa cea mai depărtată". Nu numai, așadar, că ocolirea prin conștiința de sine nu se produce cînd e vorba de a percepe viața psihică a unui semen, dar acest drum ar fi extrem de anevoios. Conștiința alege chiar drumul invers, acela care constă din înaintarea în cunoștința proprie prin cunoștința altora. Și este tocmai o împrejurare de cel mai mare interes pentru estetică faptul că operele artiștilor și poeților au, între altele, tocmai funcția de a ajuta la lărgirea și adîncirea propriei conștiințe, ca unele care permit acesteia să-și anexeze treptat regiuni care mai înainte îi rămăseseră necunoscute sau obscure. „Considerată sub acest unghi, scrie Scheler, istoria artei apare ca o serie de lupte întreprinse în vederea cuceririi lumii inteligibile, exterioară și interioară, și cu intenția de a o face conceptibilă într-un chip pe care nici o altă știință nu l-ar putea ajunge."

Argumentarea lui Scheler prezintă însă, pe lîngă unele lucruri bine observate, cîteva dificultăți esențiale. Intuiția expresiei o consideră Scheler drept un pur fapt de cunoaștere, și, din acest punct de vedere, el are dreptate să se opună teoriei asimilării simpatetice. Orice cunoștință are, în adevăr, forma raportului subiect-obiect; ea presupune totdeauna eterogeneitatea subiectului cunoscător față de obiectul său. Cînd această distanță imanentă actului cunoașterii dispare, conștiința tinde să se nimicească și ea. Extazul mistic este exemplul tipic pentru împrejurarea în care relația de eterogeneitate între eu și obiectul său fiind întrecută, pentru a obține perfecta lor identificare, conștiința dispare în același timp. Felicitatea misticului, întrucît este încă o stare de conștiință, este făcută numai din făgăduința contopirii cu Dumnezeu. Această contopire, odată însă produsă, conștiința misticului se stinge, și el nu mai poate încerca nici beatitudinea făgăduinței supremei îmbrățișări, nici tristețea conștiinței veșnic și prin natura ei despărțită de obiectul iubirii sale. Analiza stării de spirit mistice ne dovedește că intuiția

expresiei nu poate să se sprijine pe identificarea simpatetică. Aceasta din urmă ar face-o mai degrabă imposibilă.

Unde mi se pare însă că Scheler se înșală este atunci cînd consideră acea formă a simpatiei care este intuiția expresiei drept un pur fapt de cunoaștere. Tristețea, bucuria, deznădejdea sau reculegerea și evlavia care se exprimă în trăsăturile cuiva sînt conținuturi sufletești pe care nu numai le cunosc, dar le și resimt. Expresia este, deopotrivă, obiectul unei intuiții cognitive și sentimentale. Din acest din urmă punct de vedere, intuiția expresiei trebuie să aibă și acea bază difuză de reacții fiziologice din care se dezvoltă orice afect. Numai resimțit ca un afect propriu, conținutul sufletesc manifestat în expresie devine cu adevărat limpede pînă în ultima sa adîncime. Împrejurarea a fost recunoscută de mult de o psihologie și etică populară care cere, pentru o bună cunoaștere de oameni, nu numai inteligență ascuțită, dar și capacitate de emoție, ceea ce înseamnă o alcătuire a structurii nervoase destul de impresionabilă și mobilă pentru a prinde și reproduce în chip spontan reflexele în fața cărora se găsește. Dar, după cum, pe de altă parte, observă cu multă dreptate Scheler, această reproducere imitativă nu poate să meargă pînă la punctul completei unificări, fără primejdia de a nu mai putea vorbi propriu-zis de simpatie, aceasta presupunînd conștiința că semenul cu care simpatizez este totuși o altă ființă decît mine. Simpatia mi se pare, așadar, că păstrează situația mijlocie între completa unificare și veșnica eterogenie. Ea presupune pe oameni deosebiți — întrucît își cunosc reciproc conținuturile sufletești — și unificați — întrucît și le resimt. Întîlnirea polemică dintre Volkelt și Scheler se explică prin faptul că fiecare a considerat cîte un altul din cele două momente ale simpatiei. Observațiile lor sînt, așadar, juste, dar parțiale și, departe de a se exclude, ele se întregesc și se implică.

Cum este însă posibilă o asemenea sinteză de termeni, în aparență contradictorii, ne-o dovedește tocmai cazul artei, considerată ca o formă de expresivitate și ca obiect al unei simpatii, întregită din dublul sentiment al identității și eterogeniei. Atitudinea potrivită în fața artei se poate considera și mai departe că este simpatia, dar o simpatie care, în conformitate cu noile cercetări, implică îndoitul moment al identității și eterogeniei. Arta pare a fi, în adevăr, obiectul

unei unificări afective și a unei distanțări cognitive. Din această situație rezultă numeroase concluzii relative la natura, evoluția și tipologia sentimentului estetic. Așa, de pildă, distincția amintită mai sus, între „concentrarea internă" a profanului și „concentrarea externă" a artistului, provine din faptul că atitudinea acestuia în fața obiectului estetic este foarte intelectualizată. Considerîndu-și activitatea sa ca un exercițiu profesional, artistul își înțelege opera ca un obiect al cunoașterii, în care complexitatea temei implică preocuparea de a o învinge prin procedee tehnice generale. El își localizează astfel obiectul acestei preocupări intelectuale în dimensiunea lumii externe, la acea distanță pe care cunoașterea o implică. Neavînd astfel de preocupări, profanul își apropie obiectul estetic pînă la punctul ideal al completei unificări. Pe acest drum, sentimentul estetic ia uneori formele pregătitoare ale extazului mistic, cu care, în decursul istoriei doctrinelor, el a fost, dealtfel, adeseori comparat.

Atitudinea sentimentală în fața artei, avînd să străbată drumul la capătul căruia se află perfecta unificare afectivă, se găsește angajată într-un proces în continuă desfășurare și care nu poate fi gata niciodată. În numele acestei atitudini, se va vorbi deci despre „adîncimea" artei, adică despre dimensiunea progresivei ei asimilări afective. Dar cum această asimilare nu poate ajunge niciodată la termenul ei, pentru că în acest caz obiectul estetic ar înceta să mai existe ca atare, devine inteligibilă și pentru psihologie afirmația adeseori făcută în trecut că opera de artă posedă o adîncime inepuizabilă, universală sau infinită.

Din această îndoită atitudine posibilă se înțelege și contrastul dintre ceea ce se poate numi forma deschisă și forma închisă a artei. Căci, dacă sentimentul estetic se găsește într-un proces de treptată adîncire, de necontenită asimilare afectivă, forma artei poate fi considerată ca deschisă. Analogia folosită aci vrea să spună că, în cazul acesta, arta prilejuiește un aflux necontenit de elemente personale, prin care ea devine din ce în ce mai a noastră. Dacă însă obiectul estetic rămîne despărțit de noi cu întreaga distanță care necesită cunoașterea lui, dacă el se opune astfel totalei lui asimilări afective, atunci forma lui poate fi numită închisă. Faptul că s-a cerut artei cînd să fie cît mai subiectivă — adică să permită asociații cît mai bogate și în felul acesta să se prindă prin cît mai multe fire în țesătura experienței personale — dacă în alte împrejurări i s-a cerut o organizare atît de riguroasă, încît nici un element să nu poată fi clintit, dar nici adăugat armoniei ei necesare — aceste două imperative nu sînt explicabile decît prin contrastul atitudinilor, dintre care una tinde către identificarea afectivă și cealaltă către menținerea distanței cognitive.

Teoria tipurilor estetice, simpatetic și contemplativ, așa cum a fost construită într-o serie de opere contemporane, izolează cîte unul din cele două momente ale unei atitudini estetice integrale. După ce, așadar, cercetarea modernă a sistematizat diversitățile pe care viața estetică efectivă le prezintă, progresul analizei poate dovedi acum în ce fel aceste diversități se implică. M. Geiger[1] a putut arăta astfel cu multă dreptate cum, menținut într-o depărtare de netrecut, obiectul estetic s-ar oferi unei simple și reci cunoașteri și n-ar mai putea deveni astfel prilejul unei trăiri artistice. Aceeași soartă i-ar fi rezervată însă și dacă n-ar exista decît ca eveniment al subiectivității, căci dintr-o astfel de stare sufletească ar lipsi componenta relației cu un obiect artistic și, prin urmare, tocmai elementul care acordă particularitatea caracteristică a sentimentelor de care ne ocupăm. Rezultatele unei astfel de analize pot corecta și felul unilateral al atitudinilor estetice efective, ajutîndu-le să integreze adevărata și completa poziție în fața artei, o poziție deopotrivă de depărtată de intelectualismul artiștilor și sentimentalitatea naivă a profanilor, făcută din ceea ce în artă ne verifică, apărîndu-ne drept cunoscut și familiar, și din ceea ce în ea ne umple cu mirarea fragedă a unor aspecte noi și nebănuite.

1929

[1] M. Geiger, *op. cit.*, p. 119 urm.

PERSONALITATEA ARTISTULUI

Publicul care întreține toate manifestațiile în care artistul apare mai aproape de el, deși încă împodobit cu semnele prestigiului său, mulțimile care îi barează drumul, pentru a surprinde un detaliu omenesc și practic, vizitatorii neașteptați și indiscreți ai tuturor celebrităților artistice, sînt mișcați deopotrivă de convingerea că personalitatea artistică are o asemenea însemnătate, încît numai pe calea ei se poate propăși către o înțelegere mai justă a operei care i-a înlănțuit și fermecat. Opera ar părea atunci ca o enigmă, pentru a cărei dezlegare cunoștința factorului omenesc care i-a stat la bază ar fi indispensabilă. Este aici o presupunere iluzorie numai întru cît privește scopurile pe care le solicită, dar explicabilă și îndreptățită în raport cu elanul de entuziasm și simpatie care o descătușează. Farmecul artei este, în mare parte, făcut din conștiința de a fi alunecat sub un rodnic punct de vedere, de a cuprinde lumea cu privirile unui mare suflet generos și fratern. Dante lăsîndu-se condus în Infern de către Vergiliu este simbolul tovărășiei devotate pe care o legăm în viață cu artiștii care ne-au vorbit mai puternic și prin care încercăm să ne ajutăm peste greutățile și mlaștinile ei. În orice încîntare artistică răsună astfel accentul admirației și iubirii pentru un om, voința de a-i urma întru totul și fericirea de a ne simți în felul acesta mai productivi și mai bogați. Ce mirare atunci că o asemenea pornire se transformă într-o adevărată foame de certitudini omenești și particulare? Simpatia pentru artist vrea să se sprijine prin alte o mie de trăsături răpite felului său obișnuit de a fi. La capătul acestui elan se găsește însă adeseori deziluzia și, în tot cazul, dovada că roadele lui sînt cu mult mai prejos decît încrederea pe care ne-o pusesem în ele.

Deziluzia provine din faptul că omul pe care îl descoperim poate să nu semene deloc cu modelul ideal pe care ni-l închipuisem. Multele scăderi de caracter care se citează pe seama artiștilor sînt, pînă la un punct, o consecință fatală a constituției lor specifice. Atins de o adevărată inaptitudine practică, armele de viață ale artistului sînt uneori mici și vinovate. Comparată cu lărgimea de gesturi a unui om bucurîndu-se de o robustă înzestrare practică, lumina care cade asupra artistului ne arată o ființă zbătîndu-se, printre rosturile vieții sale, cu niște mijloace care uneori ni se par deplorabile numai pentru că sînt imperfecte. Acest contrast nu poate însă zgudui decît un suflet slab. Un caracter încercat și o adevărată dragoste pentru artist cred că trebuie să se declare împăcate și cu acest rost al lucrurilor, iar scuza și înțelegerea pe care le-o poate arăta mi s-au părut a fi totdeauna semnul unei frumoase generozități umane.

În ce privește pe artiști, grija de a menține figurația practică a vieții la înălțimea modelului ideal al operei produce acea afectare cabotină, amatoare de gesturi patetice, de pitoresc și ostentație, care nu caracterizează pe cei mai de seamă dintre ei. Aceștia din urmă înțeleg mai degrabă că datoria lor ca oameni nu poate fi deosebită de restul muritorilor. Bunăvoința umană poate astfel corecta adeseori slăbiciunea care cade în lotul artiștilor, pentru a ne pregăti spectacolul, ce este dreptul nu măreț și impresionant, pe care lăcomia imaginației noastre îl urmărise, dar foarte simpatic și edificator, al simplității și modestiei. A întîlni un om natural și măsurat, cînd pornisem a căuta o excepție și un erou, este totdeauna o împrejurare plăcută și o întărire pe căile de bun-simț ale vieții, emanată de la acei pe care îi crezusem că ne pot autoriza să le nesocotim și să le încălcăm.

Toate acestea schimbă însă puțin datele problemei care este relația dintre artistul privit ca om și opera sa. Acest raport s-a crezut a fi genetic și interesant ca atare. De cînd Goethe a spus că orice poezie este o „poezie ocazională", s-a căutat a se stabili trăsăturile particulare de caracter sau îm-

prejurările relative de viață care au putut inspira operele marilor artiști. Astfel de elemente se pot, în adevăr, gasi în biografia artiștilor. Iată-l, de pildă, pe Eminescu, despre care Slavici ne povestește în *Amintirile* sale, văzînd un sărac cu înfățișarea cea mai nenorocită și vrînd să-i dăruiască pe loc încălțămintea sa, sub cuvîntul că, el însuși sărac, stăpînește totuși mijlocul de alinare al gîndirii. Această întîmplare remarcabilă și cugetarea pe care ea a sugerat-o, o regăsim, ca într-un ecou, cînd Eminescu scrie :

Lună, tu, stăpîna mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață suferințele întuneci...

Valoarea mîngîietoare a cugetării este, așadar, una din perspectivele poeziei lui Eminescu, al cărei corespondent practic îl putem găsi în biografia sa. Dacă acum am reuși să stabilim între aceste două trăsături o anumită coincidență de date, am putea vorbi și de o legătură genetică între ele. Același exemplu, privit însă cu mai multă atenție, ne poate vorbi și în alt chip. Dacă amănuntul biografic al lui Eminescu ni s-a părut interesant, împrejurarea se datorește perspectivei poetice în care l-am privit. Nu cumva atunci, departe ca știrile despre viața și personalitatea unui artist să prezinte un interes oarecare pentru interpretarea operei sale, lucrurile stau tocmai dimpotrivă ? Nu cumva biografia este interesantă abia în lumina operei ? Nu cumva opera ne ajută la interpretarea biografiei ? În cazul acesta, mult căutatele legături genetice nu permit procedarea de la cauză la efect, decît după ce spiritul a purces de la efect la cauză, și, departe de a ajuta la adîncirea semnificației operei, își primesc ele însele semnificația de la operă.

Dar nu numai publicul care caută să pătrundă în viața artistului și nu numai critica orientată către găsirea unor astfel de legături genetice, artiștii înșiși cred uneori în legătura activă dintre subiectivitatea lor practică și opera lor. Aceasta este cel puțin baza de credință din care se ridică afirmația, pe care unii dintre artiști o fac cu conștiința că în felul acesta ei invocă acel merit esențial al operei față de care restul scăderilor posibile rămîn secundare, că au fost cel puțin sinceri. Sinceritatea în artă este un alt punct problematic al

esteticii curente și adeseori limanul la care ancorează unele din erorile artistice cele mai grave. Dacă, în adevăr, sinceritatea ar fi o însușire artistică atît de prețioasă, n-am avea atunci decît să ne înfățișăm pe hîrtie întocmai cum sîntem. Adeseori însă nu sîntem în realitate decît ceea ce ni se pare că sîntem. Fantoma unei personalități ia adeseori locul personalității adevărate, care se ascunde și uneori nu se realizează niciodată. Cînd astfel de personalități fantomatice, care se întîmplă a fi și acele care cred mai mult în valoarea sincerității în artă, întreprind redactarea confesiunii lor, se înțelege ce lucru atins de strîmbătate rezultă. Dar chiar dacă artistul este un om trăind o viață mai reală, sinceritatea fără corectiv îl poate duce la simpla înfățișare a unui „caz", a cazului său, ceea ce scade cu mult interesul cu care, în marile opere de artă, urmărim expresia unui destin general.

Tot atît de îndreptățit, cel puțin ca imperativul sincerității, este imperativul disimulării. Flaubert confirma acest lucru cînd spunea că sentimentele pe care le înfățișează mai bine sînt acelea pe care nu le-a încercat niciodată. Jean Paul Richter afirma aceeași idee cînd pretindea că în scrierile sale sînt zugrăvite mai bine peisajele pe care el niciodată nu le văzuse. În jurul tuturor marilor picturi ale pasiunilor omenești stă astfel un cadru glacial, care ne permite să măsurăm elanul de înălțare al artistului peste condiția vieții și măestria sa. Această mîndră și suverană distanță, pe care artistul o menține între sine și obiectul descrierii sale, o resimțim ca o trăsătură inumană de cruzime, dar ca pe unul din elementele impresiei sublime cu care atingerea marii arte ne înfiorează. Aceeași cruzime o simte și artistul — și anume împotriva sa — atunci cînd luptă contra emoției care încearcă să-l cucerească, silindu-se să fie plin de neclintită asprime față de bucuriile și durerile care vibrează în sufletul și carnea sa. Dar aceasta este drama și, în același timp, grandoarea destinului de artist.

Artistul nu-și trăiește viața, artistul și-o consumă. Viața n-are pentru artist acel preț în sine care face pe ceilalți oameni s-o resimtă cu bucurie sau cu durere, după cum ea este sporită sau amenințată. Din adîncimea de prăpastie a unei catastrofe, artistul poate auzi cum se înalță un cîntec de fericire și neîngrijorare. Durerea care încearcă pe un artist poate deveni semnalul care descătușează impulsia creatoare și, ca

atare, ea se poate ușor transforma în contrariul ei. Interesul vieții artistice nu coincide, așadar, cu acela al conservării personale. Centrul vitalității artistice stă în creație. De la acest punct, domeniile suferinței și fericirii se întind în alte direcții decît acelea care sînt obișnuite. Această stare de lucruri complică și mai mult urmărirea relațiilor dintre viață și operă. Cine ar putea spune cum era bătrînul, cu plămînii ruinați, cu arterele împietrite, suflînd greu de goana morții care îl alunga din urmă, și care a scris acel cîntec delicat și simplu, închinat trandafirilor și amurgului ? Rozele se înclină cu ziua :

În marea noapte care vine duioase-și pleacă fruntea lor.

Această mare noapte este a vieții și un presentiment tulburător trece deopotrivă pe linia vastă a zării și în sufletul omului care absoarbe încă o dată fericirea și durerea amestecată a lumii. Căci acest cîntec nu este nicidecum deznădăjduit, cum l-ar fi putut face epoca vieții în care a fost scris, ci străbătut de acel farmec care este al unei vitalități de artist, stîrnită încă o dată să vibreze.

Nu voi spune dar că artistul n-are nevoie de nici o atingere cu viața practică. Viața este necesară artistului, care o consumă și apoi o elimină. Omul practic își însumează viața, o transformă în substanță proprie și într-un capital solid de experiențe și principii. Copilăria artistului este însă veșnică. Degustată ca un aliment de lux, artistul redă vieții ceea ce a luat din ea, și opera care rezultă poate deveni o avere agonisită de experiențe, un sprijin și o îndrumare numai pentru noi, dar nu pentru el. Chiar pentru a o elimina, viața îi este necesară artistului, și este un frumos moment al literaturii contemporane acela în care un scriitor francez, prelucrînd parabola veche, înfățișează pe fiul rătăcit înapoiat acasă și înlesnind fratelui mai mic, în ciuda principiilor pe care le-ar fi putut cîștiga, fuga în lume, dincolo de zidul grădinii, în marea învălmășeală a vieții. Această foame de viață și această impermeabilitate la concluziile ei sînt ale artistului.

Nemîngîiată rămîne însă ieșirea artistului în lume. În literatură s-a descris uneori momentul în care, încă din copilărie, o fire de artist resimte subit și pentru dezolarea sa cea mai mare, că el nu este, că el nu poate fi la fel cu ceilalți oameni. Gide în scrierea sa de confesiuni și Thomas Mann

în *Tonio Kröger* au fixat astfel de momente. Cu ce dureroasă strîngere de inimă urmărește Tonio Kröger, de după perdeaua care îl ascunde, dansul înlănțuit al perechii către care se îndreptase și în trecut elanul său neliniștit și tragic ! Acea fericire, acea împăcată neștiință de sine nu va putea fi niciodată a sa.

În timp ce astfel nostalgia sa îl îndrumează către pierduta patrie a naivității, artistul se resimte pe sine ca un monstru de complexități irezolvabile. Nu că împreună cu Mozart sau cutare primitiv italian nu ar exista și artiști creînd în simplitate și fericire, într-o atmosferă de smerită și dulce evlavie, fără zbucium și ostenitoare luptă cu sine, dar acest fel al lucrurilor nu este nici cel mai des și nici, după cum s-a afirmat uneori, cel mai potrivit cu firea primelor mărimi. Simțindu-se în atîtea împrejurări în opoziție cu viața, artistul nu poate rămîne, după cum se spune, un simplu instinctiv ; el devine mai degrabă un reflexiv, apostolul și martirul unui simț critic ascuțit și rebel. Corespondența lui Flaubert este documentul acestei împerecheri între estetism și criticism, considerată chiar la rădăcina în care ele se unesc și tabăra din care societatea modernă și burgheză a simțit îndreptîndu-se către ea mai multe înveninate săgeți.

Societatea se răzbună atunci și îl izolează pe artist, dăruindu-i un destin de umiliri. Căci dacă cititorul singuratic cunoaște acel devotament arzător, fanatic și exaltat, cu care el salută în paginile unei cărți renașterea la o viață nouă și înzestrarea sa cu un suflet mai bogat, societatea, care este, în definitiv, societatea cititorilor, pierde curînd amintirea acestui moment. Există, fără îndoială, artiști glorioși, sărbătoriți și aclamați, dar niciodată pentru meritul lor exclusiv estetic. Triumful înapoierii lui Voltaire la Paris, sau funeraliile glorioase ale lui Hugo au fost manifestații publice pe care nici o nuanță nu le desparte de înapoierea în Paris a lui Napoleon, a împăratului, viu și mort. Cînd artistul nu este o strajă și un atlet al mîndriei cetății, dar cînd el poate rămîne totuși un mare artist, ați observat condiția în care el decade subit, tutela care i se acordă cu bunăvoință, cînd nu i se destină hohotele de rîs ale gușaților ?

Se spune atunci că artistul se închide în turnul său de fildeș, care este însă o închisoare, căci nu se știe dacă această retragere e aleasă cu toată libertatea și dacă, de la mica

fereastră cu gratii, nu privește cumva un izgonit? În acest amarnic prizonierat, din care puterile artistice cele mai mari au scos strigătul deznădejdii de a nu putea îndeajuns, trăiește un condamnat la muncă perpetuă și silnică. Niciodată ostenelile artistului nu se vor sfîrși, căci dacă omul practic se poate mulțumi și cu aproximația, artistul nu se poate îndestula decît cu desăvîrșirea. Aproximația este pentru adevăratul artist lucrul cel mai chinuitor și care se potrivește cu acele torturi ale îndoielii pe care omul religios ar dori bucuros să le schimbe și cu veșnicele flăcări ale iadului. Aspirația sa către perfecțiune este, dimpotrivă, expresia autocrației caracterului său, a intransigenței sale absolute și despotice, a unui eroism care știe că se îndreaptă către zdrobirea puterilor încordate spre imposibil. Există în artist ceva din tiran și din soldat. De aceea înclinarea artiștilor de a-și da o altă ereditate decît aceea burgheză, pe care, putînd-o urmări în generații mai apropiate, o poartă cu mai multă siguranță în vine, pentru ca împreună cu Flaubert să se simtă descinzînd din pirații normanzi, sau cu marele liric german Stefan George din înzăuații cavaleri cruciați, toate acestea sînt pentru ei, ca să spunem așa, niște reverii naturale. În lumina dorinței de perfecțiune, care este produsul unui adevărat entuziasm moral, munca artistului poate fi privită ca o luptă împotriva tranzacției mărunte și lașe, dar și ca o luptă cu sine însuși. Căci între marea sa aspirație și puterile mai relative de care se slujește, diferența care se introduce este cunoscută și denunțată de artist ca rezultatul unei inerții, o destindere a marii încordări, resimțită cu nesfîrșită durere. Nu este ființă împotriva căreia artistul să se îndrepte cu mai multă înverșunare, decît omul care înlăuntrul său ostenește. Marii artiști ar trebui deci prețuiți și după valoarea morală a năzuinței lor eroice.

1929

AUTONOMIZAREA ESTETICII

Considerată în dezvoltarea ei istorică, estetica n-a încercat să se constituie ca o disciplină autonomă decît în epoca noastră. Înțelegînd frumosul naturii și al artei cînd ca un moment al procesului universal, cînd ca un joc al elementelor și facultăților subiective, estetica a fost, de fapt, cînd un capitol al metafizicii, cînd unul al psihologiei, deși mulțimea problemelor pe care le punea făcea necesară gruparea lor sub o etichetă unică. Kant însuși, cu toată rigoarea distincției pe care o stabilește între valorile spiritului și, prin urmare, cu toată autonomia pe care o conferă esteticului, prin felul în care el îl înțelege, ca un produs al armoniei dintre imaginație și inteligență, a contribuit ca nimeni altul la anexarea esteticii de către psihologie. Abia în ultimile două decenii și jumătate, mișcarea ideilor de estetică a încercat să facă dovada că esteticul poate constitui obiectul unei cercetări independente, pentru a cărui studiere e nevoie de o metodă adecvată. În paginile care urmează, vom urmări silințele desfășurate în această privință în cugetarea germană, înfățișînd astfel contribuția cea mai prețioasă a esteticii contemporane.

I

La începutul veacului nostru, estetica psihologică își dă principalele ei roade. Astfel, în 1902, Karl Groos publică lucrarea sa *Der aesthetische Genuss*. Un an mai tîrziu apare primul volum din *Estetica* lui Th. Lipps, urmat curînd de cel

de-al doilea și, după trei ani, vede lumina tiparului primul volum al *Sistemului de estetică* al lui J. Volkelt, căruia îi urmează apoi celelate două. După 1906, estetica psihologică nu mai avea deci să producă nici un rezultat mai de seamă. În schimb, în acest an apare cartea lui Max Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* și, odată cu ea, prima publicație periodică închinată cercetărilor de estetică, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, sub conducerea aceluiași.

Alăturarea cuvintelor „estetică" și „știință generală a artei" (*allgemeine Kunstwissenschaft*) pe coperta cărții lui Dessoir și pe aceea a revistei sale, conține ea însăși un program. Căci necesitatea de a dubla vechea estetică prin noua disciplină a științei artei, învedera că estetica nu poate să-și asume studiul tuturor problemelor pe care arta le pune, pentru că acestea din urmă nu sînt în întregime estetice. Pentru a înțelege însă mai bine în ce chip noua estetică își constituia obiectul ei, este necesar a vedea în prealabil care era obiectul esteticii tradiționale.

Estetica a trăit sute de ani ca știința filozofică a frumosului natural și artistic. Această precizare generală a obiectului presupunea însă alte două precizări subsecvente și particulare, pe care trebuie să ni le lămurim de asemeni. Astfel, dacă estetica este știința frumosului în același timp natural și artistic, lucrul nu e posibil decît sub condiția unității acestor două varietăți ale frumuseții. Unitatea frumosului natural și artistic a fost afirmată uneori în forma că frumosul artistic nu face decît să reproducă frumosul naturii. Un estetician ca Batteux, în secolul al XVIII-lea, reprezintă, printre alții, acest punct de vedere. Alteori însă unitatea frumosului natural și artistic era afirmată în forma că frumosul, prezent, dar atenuat și impur în domeniul naturii, este potențat și purificat abia în reprezentările artei. Astfel pentru școala idealismului estetic, atît de puternică în secolul trecut, frumosul nefiind altceva decît sinteza elementului spiritual și sensibil al lumii, există în întregul ei domeniu, dar capătă abia în operele artei acel grad de just echilibru interior, în care nici elementul spiritual să nu fie întunecat de grosolănia materiei, nici caracterul concret al acestuia să nu se mistuie în idealitatea celui dintîi. Numai sub condiția acestei unități dintre frumosul natural și artistic, înțeles în unul din cele două feluri de mai sus, estetica tradițională putea să apară drept știința filozofică a frumuseții în natură și artă.

Dar pentru aceasta mai era necesară încă o presupunere, și anume că întregul conținut al frumosului natural și artistic este de caracter estetic. Ambele aceste afirmații subsecvente cu privire la obiect au fost comune atît curentului idealist și formalist din cuprinsul esteticii filozofice mai vechi, cît și esteticii psihologice mai noi, cu singura deosebire că cele dintîi își precizau domeniul cercetării în legătură cu sfera obiectelor frumoase, pe cînd cea din urmă în legătură cu reacțiile subiective în fața lor. Astfel, în cadrul esteticii psihologice, principiile amintite mai sus se specificau în forma afirmației că reacția subiectivă este esențialmente aceeași în prezența frumosului natural și artistic și că în ambele cazuri este în întregime estetică.[1] Mișcarea ideilor de estetică în ultimul sfert de veac a zguduit însă aceste principii fundamentale. Aceste principii sînt, dealtfel, solidare și în momentul în care s-a putut ajunge la convingerea că în frumusețea naturală sînt o mulțime de momente extraestetice și că satisfacția pe care ea ne-o acordă este deosebită de aceea pe care ne-o oferă arta, problemele pe care ea le punea s-au dovedit a aparține, de fapt, altor științe. Unitatea vechiului domeniu al esteticii ca știință a frumosului natural și artistic s-a găsit atunci compromisă. Obiectul esteticii a devenit în consecință mai redus, dar mai precis.

Analiza așa-numitei „frumuseți naturale" și a satisfacției pe care ea o produce alcătuiește un capitol important al cercetării estetice contemporane. Literatura nu posedă pînă acum o lucrare care să totalizeze punctele de vedere moderne în

[1] Unitatea frumosului natural și artistic a fost afirmată de idealism totdeauna. Chiar Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*, hgb. von Hotho, 3 vol., 1838), care concepe estetica drept „filozofie a artei", înfățișează frumosul natural ca o treaptă inferioară, dar ca prima treaptă a frumosului în genere și îi consacră al doilea capitol din întîia parte a esteticii sale. În ce privește pe formaliști, esteticianul care a dezvoltat mai larg punctul de vedere al acestei îndrumări estetice, R. Zimmermann (*Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft*, 2 vol., 1865, II, p. 105 urm.) face și el să înceapă expunerea formelor frumoase, cu acele ale naturii. Cît despre esteticienii psihologi, să reamintim aci numai pe J. Volkelt (*System der Aesthetik*, 3 vol., 1905—1914, III, p. 5) care mărturisește anume a fi presupus în întreaga sa cercetare „un fundament comun pentru contemplarea estetică a naturii și artei".

această chestiune. Dar din mărturiile disparate ale cîtorva din principalele contribuţii în materie se poate încerca referatul pe care dorim a-l întreprinde aci, în formă succintă. S-a arătat astfel mai întîi că plăcerea pe care o încercăm de cele mai multe ori în faţa naturii este departe de a avea un caracter estetic. Nevoile apărute în sufletul omului social şi în cadrul civilizaţiei noastre sînt mai degrabă răspunzătoare de pasionatul interes modern pe care-l purtăm înfăţişărilor naturii numite frumoase. În această privinţă Julius Schultz [1] afirmă că „ura împotriva culturii" este motivul adînc al farmecului care se desprinde din natură. „Ne jucăm ore şi zile întregi, scrie Schultz, cu iluzia că am fi făpturi ale naturii şi închipuirea că am fi sustraşi culturii ne fericeşte. Cu cît ni se pare a fi mai departe de ea, cu atît ne simţim mai bine. De aceea orice întîlnire cu oamenii în singurătatea firii ne contrariază." Farmecul naturii este astfel un adevărat leac cathartic. Dar pentru că evadarea din cultură este numai o iluzie cu care ne place să ne jucăm, dorim în cadrul peisajului celui mai sălbatic şi fioros semnul unei tovărăşii mai îndepărtate cu oamenii şi cultura lor, cum ar fi silueta în zare a unui oraş, a unei biserici sau cetăţi.

Frumuseţe naturală atribuim însă şi exemplarelor speţei umane sau altor speţe animale, în care ni se pare a recunoaşte cu mai multă claritate caracterul lor tipic şi normal. Dar nici aici motivul încîntării nu este estetic. O cauzalitate socială determină şi aici reacţia noastră sentimentală şi judecata noastră. „Ce ne pot dărui semenii noştri — se întreabă Schultz — cu trupul lor? Nimic altceva decît o tovărăşie plăcută. Vom găsi deci frumos pe un bătrîn sau pe o bătrînă pe care cu plăcere i-am privi în faţă pentru a le asculta sfatul; pe un copil cu care am dori să ne jucăm şi să-l îmbrăţişăm; pe bărbatul cu care ne-ar plăcea să ne întovărăşim şi pe femeia care ne ispiteşte. Şi pentru că, dintre toate instinctele sociale, cel sexual este cu mult cel mai puternic, putem cu destulă dreptate să spunem că frumuseţea bărbatului este creaţia femeii şi frumuseţea femeii creaţia bărbatului." Tot astfel un cal nu e frumos decît pentru că răspunde scopului pe care-l urmărim cu întrebuinţarea lui. Totuşi nu totdeauna exemplarul tipic al speţei ne apare frumos. Un cîine mops nu e frumos niciodată, şi satisfacţia pe care ne-o provoacă exemplarul cel mai tipic al unei astfel de varietăţi, spune E. Utitz [1], constă „din plăcerea intelectuală sau din curiozitatea satisfăcută de a avea în faţă un exemplar caracteristic sau rar".

[1] *Naturschönheit und Kunstschönheit*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, VI, 1911, 2.

Alteori, în fine, proclamăm întreaga natură frumoasă, pentru că ea ne apare ca opera lui Dumnezeu, în care se manifestă infinita lui putere creatoare. „După cum, scrie Utitz [2], concepem arta ca opera artistului în raportul dintre un subiect creator şi un obiect creat, tot astfel teistul convins concepe înfăţişarea naturii ca o creaţie a lui Dumnezeu şi ca atare admiră în «operă» pe artistul divin." Motive religioase se amestecă astfel în entuziasmul pe care ni-l comunică natura. Dar dacă aşa-numita „frumuseţe a naturii" şi satisfacţia pe care ea ne-o procură sînt de un caracter social, cultural, erotic sau religios, se înţelege atunci că estetica poate recunoaşte că cercetarea unei sfere atît de felurite de motive nu intră propriu-zis în competenţa ei.

Este adevărat că natura poate fi considerată şi dintr-un unghi artistic. Cazul naturii resimţită ca opera infinitei puteri creatoare a lui Dumnezeu se găseşte, de fapt, la limita perceperii artistice a naturii. E. Utitz distinge încă două cazuri, acela în care natura apare ca o posibilitate de artă, ca, de pildă, atunci cînd, în faţa unui aspect oarecare al naturii, exclam: „Ce litografie minunată s-ar putea face!" sau atunci cînd mi se pare a întîlni în aceasta o amintire de artă, ca, de pildă, un motiv de Leistikow într-un peisaj de pădure şi lacuri, sau o viziune a lui Segantini într-o perspectivă uriaşă de munţi. [3] Este însă evident că în toate aceste cazuri nu natura este gustată, ci amintirea artei cu ocazia ei şi că, prin urmare, elementul estetic în aceste stări de spirit nu revine nicidecum influenţei naturii.

[1] *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, I, p. 174.

[2] *Op. cit.*, I, p. 157.

[3] Există esteticieni moderni care nu recunosc decît această formă a frumosului natural. Astfel Konrad Lange (*Das Wesen der Kunst*, 1901, II, p. 34 urm.) socoteşte că după cum un aspect natural poate fi transformat într-un tablou, acesta din urmă poate fi văzut într-un aspect al naturii. Ceea ce numim frumos în natură nu e decît frumuseţea artistică inversată *(umgedrehte Kunstschönheit)*.

Este drept că Utitz crede a putea desluşi şi o reacţie estetică în faţa naturii, constînd dintr-o însufleţire a ei, în care recunoaştem propriile noastre stări sufleteşti şi care ne încîntă prin conştiinţa activităţii creatoare pe care o exercităm în această ocazie. Dar Utitz este nevoit să conceadă că această plăcere este totuşi deosebită de aceea produsă de artă, în faţa căreia individualitatea contemplatorului este limitată în avîntul ei creator, legată fiind de particularităţile operei şi de personalitatea artistului care se exprimă în ea. Astfel, în toate întruchipările ei, plăcerea naturii se deosebeşte de aceea a artei, care s-ar cuveni să-şi rezerve singură atributul de estetic. O estetică plină de grijă pentru autonomia ei va trebui deci să procedeze cu multă circumspecţie pentru a nu aborda domenii eterogene. Şi, de fapt, pe cînd mai toate vechile sisteme ale idealismului şi formalismului, dezvoltînd concepţia întrecută acum a unităţii frumosului natural şi artistic, făceau să înceapă expunerea cu cea dintîi din acestea, cu frumuseţea naturii anorganice şi organice, pentru a o aduce să culmineze cu studiul artei, scrierile mai noi se reduc în majoritatea cazurilor la aceasta din urmă.

Dar dacă unitatea frumosului natural şi artistic a fost distrusă, va rămîne mai bine asigurată ideea despre caracterul integral estetic al artei? Sînt oare toate problemele artei, estetice? Iată o nouă întrebare la care mişcarea de autonomizare a esteticii va trebui să răspundă negativ.

Încă de la finele veacului trecut, Konrad Fiedler a recunoscut că „din perspectiva esteticii numai o parte din cuprinsul integral al operei de artă poate fi îmbrăţişat, că activitatea artistică prezintă fenomene, care se opun subordonării lor sub punctul de vedere estetic". Necesitatea unei ştiinţe a artei care să studieze aspectele extraestetice ale operei de artă devenea astfel evidentă. Ideea era a timpului şi ea apare şi în scrierea unui cercetător ca Hugo Spitzer.[1] Cînd, aşadar, în 1913, M. Dessoir o proclama în cuvîntarea de deschidere a primului Congres de estetică şi ştiinţă generală a artei[2], el putea cita şi precursorii noului punct de vedere.

[1] *Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Aesthetik*, I. *Hermann Hettners Kunstphilosophie. Anfänge und Literaraesthetik*, 1903.
[2] Tipărită în *Zeitschrift für Aesth.* etc., IX, 1 şi în darea de seamă a Congresului.

Dessoir însuşi îl folosise în marea sa lucrare din 1906. „Arta, scria acolo Dessoir, considerată ca o creaţie a spiritului omenesc, este legată de întreaga ştiinţă şi voinţă a omului. Artei i se cuvine astfel un loc în complexul acelor produse spirituale care s-au solidificat în forme statornice. Această funcţiune specială se poate constata mai uşor, cercetîndu-se raportul artei cu acele formaţiuni mai de aproape înrudite cu ea, care sînt ştiinţa, societatea şi moralitatea" (p. 421). Capitolele în care cercetează astfel funcţiunea spirituală, socială şi morală a artei sînt dintre cele mai preţioase ale esteticii lui Dessoir.

Întrebarea care se mai punea însă era dacă o atitudine adecvată în faţa artei conţine sau nu unele din acele interese extraestetice pe care le găsim prezente în opera creatorului. Încă din 1876, G. Th. Fechner (*Vorschule der Aesthetik*) arătase că plăcerea estetică se întregeşte dintr-un factor direct şi unul asociativ, dintr-o satisfacţie legată de anumite însuşiri sensibile ale obiectului şi din acele asociaţii pe care le adăugăm noi pentru a obţine *culoarea* lui *spirituală*. Importanţa acestor asociaţii este acum ratificată de noua teorie a plăcerii „estetice", recunoscîndu-li-se însă semnificaţia specială a unui adaos extraestetic. „Asociaţiile, scrie Dessoir, au o mare importanţă pentru plăcerea estetică. Tocmai asociaţiile cele mai personale, al căror posesor unic ne simţim noi, tocmai ele sporesc farmecul impresiei. Se întîmplă cu ele ceva la fel cu efectul serenadelor veneţiene: nu muzica trivială ne farmecă, ci vraja întregului mediu în care ea răsună. Tot astfel, în răsfrîngerea lui individuală nu lucrează obiectul estetic, ci libera activitate asociativă a eului."[1] Pentru acelaşi fel de a înţelege constituţia plăcerii estetice se declară Emil Utitz, cel dintîi care consacră o lucrare specială noii ştiinţe a artei[2]. Analizei factorilor extraestetici în plăcerea artistică, Utitz îi consacră, dealtfel, un studiu special[3], din care extragem: „În ce mă priveşte, scrie Utitz, aş vorbi de o atitudine estetică a conştiinţei, în care se introduc factori extraestetici, fără totuşi s-o distrugă sau s-o deplaseze. Dimpotrivă, toţi aceşti factori

[1] *Op. cit.*, p. 192.
[2] *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 vol., 1914–1920.
[3] În *Zeitschrift für Aesthetik* etc., VII, 4.

extraestetici slujesc pentru a relicfa mai bine fenomenul artistic și pentru a i insufla mai multă viață."

Ce departe sîntem, cu toate acestea, de acea înțelegere a esteticii ca știință a frumosului în natură și artă, considerat ca un domeniu unitar și în întregime estetic. Natura, înțeleasă ca un mediu din care pornesc către noi atîtea solicitări extraestetice, este aproape în întregime exclusă din sfera problemelor contemporane ale științei noastre. Cît despre artă, momentele extraestetice, recunoscute printre motivele creației și printre factorii încîntării artistice, au făcut necesară constituirea unei discipline deosebite. S-ar parea că esteticii nu-i mai revine decît studiul acelui element specific în structura artei și a emoției pe care o încercăm în fața ei și care singur merită numele de „estetic". Cercetarea a adus însă îngrădiri chiar acestei teme restrînse.

II

Preocuparea de a asigura autonomia estetică a dus la concluzia că cercetarea n-ar mai trebui să-și propună studiul plăcerii estetice. Estetica psihologică, așa cum în cadrul curentului simpatetic produsese operele unui Groos, Lipps și Volkelt, fusese o teorie a plăcerii estetice și, prin urmare, un capitol special al psihologiei. Lipps recunoscuse cu limpezime împrejurarea cînd își subintitulase sistemul său „psihologia frumosului și a artei". Rezolvarea esteticului în psihologic se întemeia pe considerația că frumosul se realizează numai prin subiectivarea lui. O statuie de marmură rămîne un simplu bloc inexpresiv de piatră, atît timp cît nu devine prilejul unui eveniment al subiectivității noastre. Numai în măsura în care o *trăim,* statuia poate deveni frumoasă. Acest punct de vedere a fost apărat de J. Volkelt [1], cu un adaos de argumente, atunci cînd noul curent antipsihologic, pe care urmează să-l caracterizăm acum, cucerise aproape toate aprobările. „Operele de artă, scrie Volkelt [2], sînt considerate ca atare atît de artist, cît și de contemplator, numai întru cît

[1] *Das aesthetische Bewusstsein,* 1920.
[2] *Op. cit.,* p. 10. Asupra întregii acestei discuții, vd. capitolul din lucrarea de față, *Idei noi despre sentimentul estetic.*

există ca niște obiecte resimțite și organizate de un subiect. E adevărat că opera de artă are o latură externă, la fel cu aceea a plantei sau cristalului de care se ocupă naturalistul. Numai că această latură externă apare în operele de artă pătrunsă de subiect, contopită cu factori subiectivi..." Observația stă, firește, în afară de orice îndoială. Dar întrebarea care continuă să ceară un răspuns este dacă subiectivitatea nu e provocată să realizeze esteticul tocmai de anumite însușiri ale operei de artă. Afirmarea acestei întrebări îndrumează estetica spre cercetarea însușirilor obiective ale operei de artă, ca spre problema ei esențială.

M. Dessoir a desemnat noul curent cu numele de „obiectivism", opunîndu-l „subiectivismului", adică acelei directive care recunoaște în reacțiile subiectivității adevăratul teren al cercetării estetice. Dar pe cîtă vreme în *Estetica* sa, el face o parte aproape egală ambelor îndrumări, într-un studiu ulterior [1], el se declară hotărît pentru poziția obiectivistă. „Fără o exactă înțelegere a raporturilor dintre forme și culori, scrie Dessoir, fără o exactă înțelegere a armoniilor și ritmurilor, nu poate apărea acea prețuire a obiectului, care, după felul general de exprimare, se numește estetică." E adevărat că impresia estetică sporește prin contribuția asociațiilor strict personale, a căror valoare am văzut că și Dessoir o recunoaște. Dar libertatea acestui aport personal nu este nelimitată, dacă ne gîndim că cel puțin în cazul artei aplicate și a acelor produse ale artei care imită un model din natură, asociațiile personale sînt conduse de un factor care depășește neprevăzutul fanteziei ; în primul caz, reprezentarea scopului, și, în cel de-al doilea, reprezentarea modelului a cărui imitație trebuie obținută. În sfîrșit, reacțiile volitive pe care le trăim în fața artei, cum sînt acele impulsii sau inhibiții pe care psihologii simpatiei estetice le-au analizat de atîtea ori, sînt și ele legate de constituția obiectului.

Structura operei de artă nu este însă determinată numai de reacțiile pe care ea este chemată să le descătușeze în subiectivitatea noastră, și însușirile ei sînt capabile a fi stabilite nu numai în legătură cu aceste reacții. Opera de artă are viața ei proprie, independent de subiectul care intră în

[1] *Objectivismus in der Aesthetik,* în *Zeitschrift für Aesthetik* etc., V, 1

contact cu ea. După materia pe care o întrebuinţează, după genul artistic în care se exercită, creatorul se simte legat de anumite legi obiective. Astfel, arta nu constituie terenul unui subiectivism fără frîu, ci sfera unei legalităţi (*Gesetzmässigkeit*) speciale..." [1] În sfîrşit, arta posedă o realitate obiectivă, care este deosebită de aceea a lucrurilor din experienţa comună. Operele artei sînt izolate de obiectele date în aceasta din urmă, prin toate acele artificii cunoscute, cum sînt rama pentru pictură, soclul pentru sculptură, tăcerea care precedă execuţia unei bucăţi muzicale. În aceste cadre izolatoare, opera de artă posedă apoi o unitate, care nu este aceea a celorlalte obiecte din experienţa obişnuită. Căci un tablou poate să reprezinte un peisaj în care un copac să fie tăiat în două de marginea lui, tabloul rămînînd, cu toate acestea, unitar şi întreg. Deosebindu-se de lucrurile experienţei comune, operele de artă aparţin, în schimb, unei lumi speciale, de un caracter ideal, şi anume tocmai lumii estetice. S-ar pă-

[1] În acest înţeles a putut vorbi mai tîrziu E. Utitz de o „obiectivitate a operei de artă", intitulînd cu această expresie o mică scriere a sa (*Die Gegenständlichkeit des Kunstwerks*, 1917). Tema a reluat-o apoi Utitz în al doilea volum al operei sale principale (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, vol. II, 1920, p. 1—160). „Obiectul pe care-l numim operă de artă, scrie Utitz, nu poate fi înţeles în constituţia sa numai din necesităţile plăcerii artistice, dar şi din alte premise." Astfel, opera de artă va lua o formă sau alta după natura materialului în care este executată. Apoi după „planul existenţei" (*Seinsschicht*) în care e proiectată. Orice operă ţintind către „adevăr", acesta poate să fie totuşi realist, naturalist sau idealist. Planul existenţei în care figurează o dramă realistă este deosebit de acela în care ia loc o tragedie clasică, şi această deosebire determină pe aceea a structurii lor. A treia condiţie de care opera de artă e legată e „modul descrierii" (*Darstellungsweise*) şi „atitudinea artistică". Ce va deveni, din acest punct de vedere, o nuvelă atîrnă de felul liniştit şi realistic, educativ sau profetic al poetului, de atitudinea lui în povestire, dar şi de orientarea lui artistică, îndreptată mai mult către perfecţiunea formei sau către noutatea conţinutului, mai precisă şi mai organizată sau mai sugestivă şi mai neglijată în compoziţie. În sfîrşit, o ultimă condiţie de care structura operei e dependentă, e constituită de ceea ce Utitz numeşte „valoare descriptivă" (*Darstellungswert*), materia tragică, erotică, etică etc. a operei. Valorile practice, destinaţia unei opere, cum ar fi, de pildă, scopul pentru care e construită o biserică, tendinţa unei poezii sau intenţia unei bucăţi de muzică de a servi dansului sau marşului, alcătuiesc o subcategorie a „valorilor descriptive" şi contribuiesc şi ele la determinarea structurii obiective a operei.

rea totuşi că, fiind un obiect al percepţiei, opera de artă nu se deosebeşte cu nimic de celelalte obiecte din experienţa noastră. Faptul însă că putem executa o bucată de muzică într-o gamă sau alta şi că un tablou poate fi privit într-un format mai mic sau mai mare, rămînînd în esenţă aceleaşi, dovedeşte că întruparea lor materială nu reprezintă decît una dintre posibilităţile multiple de realizare a unei existenţe, a cărei identitate trebuie situată dincolo de acel plan al experienţei în care localizăm percepţiile noastre, într-o regiune pur ideală.

Iată atîtea consideraţii care probează necesitatea unei estetici care, renunţînd la unica cercetare a proceselor din care plăcerea estetică este constituită, va încerca să determine acele însuşiri obiective ale operei de artă în care nu numai plăcerea estetică se înrădăcinează, dar prin care ele integrează un domeniu autonom al experienţei.

III

Opera de delimitare a obiectului în curentele esteticii mai noi a fost o lucrare restrictivă. Nici natura, nici arta în întregimea ei n-au putut rămîne în sfera de probleme ale unei estetici autonome îndată ce s-a recunoscut cîte elemente eteronome există atît în interesul pe care-l purtăm naturii, cît şi în acela care mişcă pe creatorul artei sau înflăcărează pe contemplatorul ei. Estetica nouă, ajunsă astfel la conştiinţa autonomiei ei, prin îndepărtarea tuturor întrebărilor care o depăşesc, nu mai doreşte să ia în consideraţie decît acea valoare originală şi independentă care primeşte numele de „estetică".

Cum vom studia însă această valoare? Desigur, printr-o metodă adecvată, care va trebui să fie deosebită de aceea întrebuinţată în trecutul, chiar în trecutul apropiat, al istoriei doctrinelor de estetică. În ce priveşte estetica psihologică, a cărei predominare era aproape indiscutabilă în momentul în care noul curent începe să se afirme, ea prezenta particularitatea că nu studia esteticul în sine însuşi, ci prin consecinţele lui. Astfel la întrebarea: ce este frumosul, sau ce este arta, se încerca a se răspunde arătîndu-se care este ră-

sunetul lor subiectiv. M. Geiger[1] socotește însă o asemenea procedare de-a dreptul absurdă, căci, fără îndoială, spune el, dorind, de pildă, să definim fulgerul, nu arătăm că „fulgerul este ceea ce provoacă spaimă căzînd lîngă cineva". Un răspuns de acest fel a dat însă adeseori estetica și chiar începînd din antichitate, cînd Aristotel definea tragicul prin puterea de a produce în noi afectele milei și spaimei și, odată cu ele, purificarea sufletului nostru de pasiuni. Tot astfel, estetica simpatetică în vremea din urmă a căutat lămurirea esteticului prin reacțiile subiective pe care le provoacă în noi, în loc de a cuprinde „esența" lui.

Procedarea esteticii psihologice în genere și a celei simpatetice în special își are explicația ei. M. Geiger a deosebit între două atitudini posibile în fața artei, dintre care însă numai una e cu adevărat estetică. Pe cea dintîi dintre aceste atitudini a numit-o Geiger *concentrarea internă*, pe cea de-a doua *concentrarea externă*, și numai acesteia i-a recunoscut valoare estetică. „Sentimentalitatea, scrie Geiger, este exemplul cel mai tipic al unei concentrări interne. Să ne închipuim pe cineva care s-ar găsi în dispoziții sentimentale și care ar rătăci într-un liniștit peisaj de seară, lăsîndu-se cuprins de farmecul lui. Această persoană s-ar bucura de depărtarea perspectivei, de atmosfera parfumată, de culorile în același timp lămurite și voalate. Numai că toate aceste particularități ale peisajului n-ar apărea conștiinței în detaliu. Sentimentul nu se preocupă de peisajul propriu-zis. Cu toate că îl „vede", persoana închipuită „privește" cu dinadinsul atît de puțin, încît abia a observat satul și albastrul munților din depărtare. Ea nu este concentrată asupra peisajului, ci e cufundată în sentimentele pe care peisajul le trezește.[2] Atît de puțin e luat în considerare obiectul în atitudinea concentrării interne, încît renumitul actor Garrick a putut face și cîștiga prinsoarea că va smulge lacrimi din ochii unei numeroase asistențe, căreia nu-i va recita decît literele alfabetului. Concentrarea internă este atitudinea diletantului în artă. Dimpotrivă, „nu este nici o îndoială că numai concentrarea externă este atitudinea specific estetică. Numai în ea, opera de artă este înțeleasă în valorile

---

[1] *Zugänge zur Aesthetik*, 1928.
[2] *Op. cit.*, p. 14.

și particularitățile esențiale ale structurii ei. Pentru concentrarea internă, opera de artă în plăsmuirea ei specifică rămîne indiferentă, servind numai ca un excitant al plăcerii, ca mijloc de a produce sentimente de tot felul."[1]

Metoda psihologică a socotit că poate cuprinde firea esteticului prin stabilirea consecințelor lui subiective, fiindcă, fie chiar și în mod inconștient, se punea din punctul de vedere al acelei atitudini, prin excelență diletantice, care este concentrarea internă. La rîndul său, teoria simpatiei estetice nu numai că se înrădăcinează în această atitudine, dar o solicită, după cum un alt estetician din școala nouă o observă. „Marea primejdie a teoriei simpatetice, scrie în acest sens R. Hamann[2], este că prețuiește prea puțin forma și bogăția percepției date în chip nemijlocit și că, printr-o orientare asupra unor sentimente fără obiect, comprimă înțelegerea conținutului propriu-zis al percepției. Astfel, simpatia estetică face posibilă nu numai o muzică pentru amuzicali și o pictură pentru cecitatea formelor și a culorilor, dar permite și gustului necultivat să se simtă plin de siguranță în fața unor opere dificile, cu singura condiție de a încerca un sentiment oarecare în legătură cu ele." Hamann socotește chiar[3] că, definind esteticul prin valoarea lui expresivă, adică prin ceva ce există înapoia aparenței pure a obiectului estetic, se înșală asupra naturii specifice a esteticului, care — după cum vom vedea mai tîrziu — are o semnificație intrinsecă și nu una care se desăvîrșește în afară de el.

Critica adusă metodei psihologice în estetică poate fi repetată pentru toate acele metode psihologic-genetice sau sociologic-genetice, care s-au bucurat de o oarecare popularitate în decursul cercetărilor mai noi. Astfel, fie că esteticul a fost înfățișat drept rezultatul unui proces psihologic de sublimare a unor tendințe sexuale reprimate, ca în filozofia psihanalitică a artei, fie că el a fost prezentat drept rezultatul unei activități sociale exercitate mai întîi în alte domenii și pentru alte scopuri, ca, d. p., pentru scopuri economice, religioase etc., în toate cazurile esteticul nu este în-

[1] *Op. cit.*, p. 15.
[2] *Aesthetik*, 2. Aufl., 1919, p. 51.
[3] *Op. cit.*, p. 22.

ţeles în sine însuşi, ci în raport cu nişte factori care îl anticipează.[1] Metoda psihologic-genetică a psihanalizei, cît şi aceea sociologic-genetică intră deopotrivă în rubrica acelei estetici ca „teren de aplicaţie al altor ştiinţe", despre care vorbeşte Geiger şi pe care doreşte acum s-o întreacă estetica autonomă.

În sfîrşit, noua estetică nu doreşte a fi confundată nici cu acea estetică filozofică reprezentată în trecut de un Schelling, Hegel, Schopenhauer sau Ed. von Hartmann. Estetica filozofică, arată Geiger, se comportă faţă de estetica autonomă ca filozofia naturii faţă de una dintre ştiinţele ei particulare. După cum acestea din urmă presupun existenţa naturii exterioare şi cercetează legile ei, fără a se întreba dacă natura este aparenţa unui lucru în sine sau o construcţie subiectivă, tot astfel estetica autonomă postulează existenţa unei valori estetice, a cărei structură îşi propune s-o descrie, fără să mai cerceteze în prealabil dacă ea e o oglindire a suprapămîntescului în pămîntesc, după cum socotea Platon, sau o manifestare a infinitului în finit, după cum era părerea lui Schelling. Oricît de interesante ar fi aceste probleme, ele trebuiesc să rămînă în afară de limitele unei estetici ca ştiinţă neatîrnată.

Dar dacă noua estetică nu doreşte a deveni o disciplină filozofică, ea nu năzuieşte nici către forma unei discipline empirice, adică a unei discipline care nu-şi construieşte generalităţile decît pe baza unui bogat material concret şi pe căile metodei inductive. În adevăr, pentru a descrie care sînt proprietăţile unui triunghi, matematicianul n-are nevoie să considere un mare număr de triunghiuri: unul singur îi ajunge. Tot astfel, conchide Geiger, într-o singură simfonie, într-o singură tragedie sau poezie lirică etc., esteticianul poate recunoaşte însuşirile esenţiale ale simfonicului, ale tragicului, ale liricului etc.

Cum se numeşte însă această metodă, care nu e descriptiv-psihologică, nici genetic-psihologică, nici genetic-sociologică, nici empiric-inductivă, nici filozofică? Cum se numeşte această metodă care socoteşte a putea cuprinde firea esteticului prin intuiţia unui singur obiect frumos? Este

[1] Vd., în acest volum, studiile *Arta şi jocul* şi *Psihanaliza şi teoria artei*. [În ediţia de faţă, vezi *Arta şi jocul*, p. 285 (n. ed.).]

metoda fenomenologică, preconizată de Husserl şi aplicată în mai multe domenii ale ştiinţelor morale. Unul dintre primii care au aplicat metoda fenomenologică în estetică a fost cercetătorul mort de timpuriu Waldemar Conrad.[1] Prelucrarea ştiinţifică a unui grup oarecare de obiecte, scrie Conrad, începe cu descrierea şi gruparea lor sistematică, pentru a trece apoi la cercetarea raporturilor cauzale dintre elementele lor componente. Estetica începe ca ştiinţă de la acelaşi punct, dar nu poate trece mai departe, „căci pasul către legile cauzale exacte, pe care îl face fizica teoretică şi chimia, ne-ar sili să substituim unei statui sau unei bucăţi muzicale complexe de atomi sau vibraţii de-ale aerului sau eterului, şi în felul acesta să părăsim sfera artisticului şi, odată cu aceasta, a esteticului". Operaţia descriptivă este, în schimb, susceptibilă de dezvoltare şi în aceasta constă tocmai metoda fenomenologică.

Ce va descrie însă metoda fenomenologică în aplicarea ei la estetică? Ea nu va descrie obiecte concrete, ci obiecte ideale, aşa cum ele apar intuiţiei pure. Fenomenologia distinge, în adevăr, între obiecte ale percepţiei şi obiecte ale intuiţiei. Cele dintîi sînt date în experienţă, pe cînd cele din urmă există într-o regiune suprasensibilă, de unde împrumută înţelesul lor şi celor din urmă. Astfel, cînd pronunţ cuvîntul om, pot înţelege acest om oarecare, pe care împrejurările vieţii mi-l scot în cale, dar pot înţelege şi pe omul în genere, ideea de om, esenţa lui. O expresie are, în adevăr, o îndoită intenţie, dintre care una *semnifică* şi alta *denumeşte*. Dar numai prin asimilarea denumirii cu semnificaţia, a obiectului concret cu cel ideal se realizează în noi conştiinţa despre un lucru oarecare. Dintre aceste două aspecte, fenomenologia nu va reţine decît obiectul ideal, aşa cum el poate fi cuprins în intuiţia pură şi în desăvîrşită neatîrnare de realizarea lui concretă. Estetica fenomenologică nu va descrie deci — după cum am observat şi mai sus — cutare sau cutare simfonie, tragedie sau poezie lirică, ci esenţa lor ideală. S-ar putea crede că aceste esenţe reputate a fi cuprinse prin intuiţia pură nu sînt în realitate decît produsul unor inducţii operate asupra unui material concret.

[1] *Der aesthetische Gegenstand*, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, III, 1908, 1.

Inducţia este însă în aceste cazuri insuficientă, observă Geiger, „că pentru a putea recunoaşte tragicul în producţia unui poet oarecare trebuie să fim mai dinainte şi în mod implicit familiari cu esenţa tragicului". [1] Dar esenţialităţile fenomenologiei nu sînt deci produsul unor speculaţii deductive, obţinute într-un fel pe care estetica l-a abandonat mai demult. Ele sînt, în adevăr, rezultate ale intuiţiei pure în contact cu realităţile concrete, deşi neatîrnate de ele.

M. Geiger recunoaşte că metoda fenomenologică n-are obişnuitul caracter *democratic* al metodelor care operează în ştiinţele naturii. În acestea din urmă, este suficient acel grad de aplicaţie necesar strîngerii materialelor, unit cu o anumită înzestrare logică, pentru ca oricine să poată atinge rezultatele căutate. În ştiinţele istorice însă, aceste condiţii nu mai sînt suficiente. Căci deşi cineva poate strînge tot materialul necesar cunoaşterii unor personalităţi ca Wallenstein, Richelieu sau Frederic cel Mare, înţelegerea lor intimă cere un adaos de însuşiri mai fine, pe care mînuirea cîtorva categorii psihologice superficiale nu le poate înlocui. Acelaşi fel *aristocratic*, ba chiar într-o măsură sporită, caracterizează mînuirea metodei fenomenologice. Aplicarea ei cere cercetătorului un plus de însuşiri mai rare. Dar M. Geiger observă, cu drept cuvînt, că „natura aristocratică a metodei fenomenologice înseamnă o dificultate pentru folosirea ei, dar nu o obiecţie împotriva îndreptăţirii ei" [2]. Cu aceste precizări ne putem întreba acum în ce fel se înfăţişează obiectul estetic în lumina metodei fenomenologice. Este ultima întrebare la care trebuie să răspundem pentru a completa imaginea mişcării de autonomizare a esteticii, încercată în aceste pagini. [3]

---

[1] *Op. cit.*, p. 144.

[2] *Op. cit.*, p. 152.

[3] După cum vedem, estetica fenomenologică se întîlneşte în expunerea problemei cu „obiectivismul" estetic, despre care a fost vorba mai sus. Împrejurarea a fost recunoscută anume de M. Geiger *(Zugänge zur Aesthetik*, p. 142) cînd scrie: „Estetica fenomenologică stă în întregime pe terenul acelui obiectivism a cărui valoare Dessoir a pus-o în lumină în mod programatic... şi căruia Utitz i-a consacrat o cercetare amănunţită". Cu toate acestea, Geiger s-a oprit adeseori şi în faţa problemelor trăirii şi plăcerii estetice. În rîndul studiilor închinate acestor chestiuni trebuiesc trecute primele trei capitole ale lucrării citate şi care alcătuiesc partea ei cea mai de seamă. Punctul de vedere psihologic nu este deci socotit de Geiger cu totul inoperant, de vreme ce îl foloseşte într-o măsură atît de largă. Geiger a căutat, dealtfel, să înlăture contrazicerea de care ar fi putut să fie învinovăţit, lămurind, în prefaţa cărţii sale, că dacă „estetica este o ştiinţă orientată către obiect, drumul către estetică duce prin psihologie". Afirmaţia trebuie însă înţeleasă ca o simplă abilitate, căci părerea lui Geiger a fost totdeauna alta. Chiar în prefaţa care [se] termină atît de neaşteptat, citim: „efectul specific artistic nu poate fi înţeles decît după ce structura obiectivă a artei va fi fost considerată". Dealtfel, cu un deceniu şi jumătate mai devreme, în importanta cercetare pe care Geiger a consacrat-o plăcerii estetice *(Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses*, în *Jahrbuch für Philosofie und phänomenologische Forschung*, hgb. von Ed. Husserl, I. Bd., Teil II, 1913, ed. II, 1922), întrebîndu-se dacă studiul obiectului estetic trebuie să preceadă pe acela al consecinţelor lui subiective sau dimpotrivă, răspundea răspicat: „o cercetare fenomenologică a plăcerii estetice, care ar vrea să ţină seama de toate laturile ei, ar trebui să înceapă cu o analiză amănunţită a obiectului estetic. Sentimentele, adică evenimentele subiective care alcătuiesc plăcerea pe care ne-o procură o poezie lirică, această multiplicitate de dispoziţii, excitaţii, acte de simpatie, nu se poate înţelege decît prin substratul obiectiv pe care îl constituie poezia ca atare, adică desfăşurarea, calităţile ei obiective şi valorile ei". Dacă totuşi Geiger a încercat o fenomenologie a plăcerii estetice înaintea unei a obiectului estetic, lucrul se datoreşte faptului de a fi observat că, în totalul stărilor sufleteşti pe care arta le trezeşte, există, fără îndoială, o mulţime de stări variabile, dependente de deosebirile de structură ale obiectului, dar şi o stare invariabilă, oricare ar fi particularităţile operei: şi anume, plăcerea estetică în sens restrîns. Studiul acesteia îl socotea Geiger posibil chiar înaintea analizei obiectului estetic. Pe de altă parte, el îl socotea posibil chiar cu mijloacele fenomenologiei, al cărui domeniu nu e constituit, prin urmare, numai de esenţialităţile ideale ale feluritelor obiecte estetice. Opera lui Geiger pune astfel faţă în faţă o serie de puncte de vedere al căror acord nu e încă operat.

IV

Obiectul estetic pe care-l va cerceta estetica fenomenologică aparţine lumii esenţelor. El este esenţialitatea estetică. Această esenţialitate estetică o realizează arta, deşi, după cum am văzut, conţinutul total al artei nu este numai de caracter estetic. Cercetarea fenomenologică va considera, aşadar, esenţialitatea estetică în artă. În această privinţă, un punct de plecare se putea găsi în Kant, cu toate că observaţiile sale asupra frumosului priveau, în primul rînd, varietatea lui naturală. *Critica judecăţii* propunea, în adevăr, o înţelegere a frumosului ca o „finalitate fără scop" şi ca obiectul unei plăceri „fără concept". Frumosul constituie astfel exemplul unei alcătuiri pline de unitate şi eco-

nomie, întocmai ca organismele vii, fără totuşi ca vreun scop oarecare să fie deservit prin aceste însuşiri ale structurii lui, cum despre cazul organismelor vii se poate afirma. Pe de altă parte, obiectul frumos nu este subordonat nici unui concept, contemplarea simplei lui aparenţe se îndestulează în sine. Frumuseţea, aşadar, nu înseamnă nimic şi nu aspiră către ceva: ambele aceste însuşiri revin în caracterizările lui Kant.

Acelaşi punct de vedere reapare în formula unui gînditor ca Jonas Cohn [1], care vorbeşte de valoarea *intensivă* a frumosului, pe care o opune valorii *consecutive* a adevărului şi binelui. Aceeaşi vedere o reîntîlnim la un fenomenolog ca R. Hamann, care vorbeşte de caracterul „autotelic" al frumuseţii şi de semnificaţia ei intrinsecă. Cînd, în adevăr, spune Hamann, consider un conţinut al unei percepţii oarecare, de pildă un cîmp semănat cu grîu, acesta poate avea pentru mine o semnificaţie agrară, botanică etc., după conceptul cu care îl pun în legătură. Conţinutul percepţiei are, în acest caz, simpla valoare a unui semn. Această semnificaţie este însă eterogenă (*Fremdbedeutung*), căci ea se desăvîrşeşte în afară şi dincolo de conţinutul dat al percepţiei. „Există însă, scrie Hamann [2], conţinuturi de-ale percepţiei care pot avea o semnificaţie ca atare, ca atunci cînd sîntem cufundaţi într-o privelişte sau într-o compoziţie tonală, dăruindu-ne lor cu atenţia noastră, lăsîndu-ne cuceriţi de ele într-un chip plăcut sau neplăcut, sau cînd, în faţa unor conţinuturi perceptive cu o semnificaţie eterogenă identică, dar cu o structură optică, acustică, tactilă deosebită, preferăm pe unul din ele, îl ascultăm sau îl privim cu mai multă plăcere pe unul anumit. Apare astfel tema epistemologică de a cerceta sub ce condiţii conţinutul unei percepţii dobîndeşte o semnificaţie proprie (*Eigenbedeutsam*) sau, după cum mai putem spune, devine ţinta şi scopul propriu al contemplării. [3] Se ridică întrebarea despre

[1] *Allgemeine Aesthetik*, 1901.

[2] *Zur Begründung der Aesthetik*, în *Zeitschrift für Aesth.* etc., X, 1915, 2.

[3] O problemă interesantă pe care doreşte Hamann s-o soluţioneze este deci aceea a mijloacelor întrebuinţate îndeobşte pentru a obţine excluderea semnificaţiilor eterogene şi, prin urmare, crearea semnificaţiei intrinsece a obiectului estetic. Aceste „condiţii de realizare ale esteticului" sînt pentru Hamann (*Zur Begründung der Aesthetik*, p. 143 urm., *Aesthetik*, p. 22 urm.) în număr de trei, şi anume *izolarea, concentrarea* şi *intensificarea* percepţiei.

semnificaţia proprie a conţinuturilor perceptive. Ştiinţa care tratează despre acestea este estetica."

Din definirea generală a obiectului estetic ca o valoare „autotelică", înzestrată cu o semnificaţie intrinsecă, rezultă o serie de caractere particulare, pe care Hamann le pune de asemeni în lumină. Cercetarea sa se întruneşte în acest punct cu aceea a altor fenomenologi sau a unor gînditori înrudiţi, pentru a integra corpul posibil de adevăruri ale unei estetici noi. Astfel, din împrejurarea că obiectul estetic n-are o semnificaţie eterogenă, rezultă ceea ce Hamann numeşte unicitatea lui (*Einzigkeit des aestetischen Gebildes*). O căprioară zărită de vînător este aceeaşi, oricare ar fi poziţia şi atitudinea în care ea se oferă percepţiei lui. Conţinutul percepţiei semnifică în toate cazurile aceeaşi fiinţă, şi anume căprioara. Pentru privirile în care se constituie însă obiectul estetic, căprioara devine, cu fiecare schimbare a atitudinii ei, altceva, şi anume un obiect unic şi de neînlocuit. Ba chiar sensul intrinsec al obiectului rămîne acelaşi chiar dacă nu ştiu că este o căprioară. Contemplarea simplului joc al liniilor şi formelor îmi ajunge.

Din felul unic şi de neînlocuit al obiectului estetic rezultă apoi imposibilitatea teoretică de a-l descrie, căci este cu neputinţă de a înlocui obiectul dat în percepţie cu un semn care să-l reprezinte, fără ca, în acelaşi timp, obiectul ca atare să nu dispară. Din acest punct de vedere, estetica este imposibilă ca ştiinţă. Căci, pe cîtă vreme în ştiinţele naturii, în morală sau drept, conceptele manipulate pot sta în locul obiectelor semnificate prin ele, împrejurarea devine imposibilă pentru cazul obiectelor estetice. Estetica, încheie atunci Hamann, nu este posibilă decît ca o parte a teoriei cunoaşterii, şi anume ca aceea care îşi propune să întemeieze judecăţile perceptive cu o semnificaţie intrinsecă, după cum cealaltă parte a teoriei cunoaşterii încearcă acelaşi lucru pentru cazul judecăţilor operante în ştiinţele realului.

Dar din autotelismul obiectului estetic mai rezultă pentru Hamann o consecinţă importantă. Despre obiectul estetic nu se poate astfel spune nici că e *real*, nici că e *adevărat*. Realitatea e un predicat pe care-l acordăm lucrurilor, considerate

în raport cu noi, cu nevoia noastră de a le manipula, nu în ele însele, după cum se întîmplă în cazul contemplării obiectelor estetice. „Atîta timp, scrie Hamann, cît nu doresc decît să contemplu figura, pe care o numesc om, este cu totul indiferent dacă privesc această figură ca realitate sau ca reflexul unei realităţi. Numai atunci cînd am intenţia să o mînuiesc, să mă apropii sau să mă îndepărtez de ea, figura, căreia îi împrumut predicatul real, înseamnă altceva decît reflexul ei.“ Dar obiectul estetic nu este nici adevărat sau fals, căci, îndată ce el ar deveni una din două, şi-ar pierde semnificaţia lui intrinsecă pentru a mijloci o semnificaţie existentă în afară de el, adică pentru a deveni un semn. „Astfel un portret, care poate fi foarte bun ca atare, nu este încă un obiect estetic dacă cer de la el asemănare, potrivire cu modelul ; estetic devine el numai cînd îl consider în conţinutul intrinsec al umanităţii lui.“ Dacă totuşi se poate vorbi de un adevăr estetic al artei, el trebuie deosebit de adevărul ei logic, pentru a nu mai însemna decît unitatea şi coherenţa ei intimă.

Faptul însă că obiectul estetic nu este nici real, nici adevărat, nu înseamnă însă că el este iluzoriu, după cum au afirmat-o la vremea lor un Siebeck sau un Ed. von Hartmann. „Iluzoriu numesc eu, scrie Hamann[1], un obiect numai cînd, interesîndu-mă de existenţa lui, sînt dezamăgit în acest interes al meu. A afirma că obiectul estetic ar fi iluzoriu şi că în trăirea estetică am contempla însăşi realitatea ca iluzie, ar însemna să afirmăm că concepem obiectul estetic ca inferior din punctul de vedere al experienţei practice şi teoretice a vieţii. Faptul că nu purtăm nici un interes existenţei obiectului estetic nu înseamnă nicidecum că el ne poate interesa ca iluzie, căci iluzia presupune totuşi interesul pentru realitate.“ În acelaşi fel respinge şi M. Geiger orice estetică iluzionistă, cînd scrie[2] : „În momentul în care introduc ideea de iluzie în estetică... introduc şi punctul de vedere al realităţii. Considerat însă din latura fenomenologică obiectul estetic nu este iluzie. Într-o iluzie — ca, de pildă, cînd socotim că luna are mărimea unei farfurii — atribui fenomenului o realitate, pe care el nu o posedă. Din punct de vedere estetic însă, peisajul dintr-un tablou nu este conceput ca o realitate, care se dove-

[1] *Aesthetik*, p. 48.
[2] *Zugänge zur Aesthetik*, p. 140.

deşte apoi ireală, ci ca un peisaj *figurat* (*dargestellt*), ca un peisaj care este dat ca figurat.“

Ieşirea fenomenologilor împotriva iluzionismului estetic este oportună, întrucît asigură cu un plus de argumente autonomia esteticului şi, prin urmare, a esteticii. Dar această ieşire era cu atît mai necesară cu cît iluzionismul estetic produsese tocmai la începutul epocii pe care o urmărim aci curioasa construcţie a lui Konrad Lange[1], pentru care arta se completa din conjugarea a două serii de factori, dintre care una stîrneşte iluzia şi cealaltă o răspîndeşte, prilejuind astfel în spiritul contemplatorului o stare de pendulare, o adevărată „autoiluzionare conştientă“. Mai înainte însă de orice verificare psihologică a unor astfel de stări de spirit, închipuite mai degrabă pentru nevoile teoriei decît observate cu adevărat, critica fenomenologilor, eliminînd ideea de iluzie din estetică, ruinează şi încercarea atît de arbitrară a lui Lange.

În sfîrşit, stabilirea raportului de exclusivitate dintre estetic şi real se întoarce cu noi temeiuri în favoarea metodei fenomenologice în estetică. Dacă, în adevăr, fenomenologia, adică metoda de descriere a esenţialităţilor ideale, putea găsi un teren adecvat de aplicare, acesta trebuia să fie tocmai al obiectelor estetice, a căror existenţă este de o calitate pur ideală. Idealitatea obiectului estetic este iarăşi un punct de vedere în care esteticienii contemporani, provenind de data aceasta din tabăra fenomenologilor sau din tabere înrudite, se întîlnesc adeseori. Astfel un St. Witasek[2] a izbutit să pună în lumină idealitatea frumosului (pe care trebuie să-l înţelegem aci ca esteticiul în sens general), din trei puncte de vedere felurite. Frumosul este astfel ideal, mai întîi pentru că are simpla realitate spirituală a unui conţinut de conştiinţă. O catedrală este, în adevăr, de piatră, dar nu şi frumuseţea ei. În faţa unei catedrale frumuseţea este prezentă, dar nu se confundă cu realitatea materială a obiectului care o mijloceşte. Ea se constituie abia prin actele de reprezentare, gîndire şi simţire ale unui subiect şi are, prin urmare, o pură realitate spiritual-ideală. Frumosul este apoi o configuraţie (*Gestalt*) şi, din acest punct de vedere, el nu se poate confunda cu realitatea materială care îl poartă. Astfel, un acord

[1] *Das Wesen der Kunst*, 1901.
[2] *Grundzuge der allgemeinen Aesthetik*, 1904.

muzical este ceva deosebit și mai mult decît suma sunetelor care îl compun. Niciodată nu voi putea reconstitui din simpla însumare a acestor sunete configurația, structura acordului. Configurația este tocmai produsul unei reacții a spiritului, provocată, fără îndoială, de anumite date materiale, cu care însă ea nu se poate identifica. În fine, frumosul este ideal, pentru că este *extraobiectiv* (*aussergegenständlich*), nu este dat în mod necondiționat odată cu percepția obiectului. Astfel, un țăran poate trece de nenumărate ori pe lîngă un peisaj, fără să remarce vreodată frumusețea lui. Tot astfel, un muzicant dintr-o orchestră poate executa de nesfîrșite ori o partitură, fără să observe totuși frumusețea ei. Ambele cazuri ne dovedesc că frumusețea nu este identică cu suportul ei material, că ea este extraobiectivă, cum spune Witasek, și, prin urmare, de un caracter cu totul ideal.

Idealitatea esteticului despre care vorbește Witasek este de o natură mai mult psihologică ; ea aparține aceluiași nivel în care se așează toate conținuturile conștiinței. Trebuie să deosebim deci între această idealitate și aceea despre care vorbesc fenomenologii. Dacă totuși apropierea s-a putut face aci, lucrul se explică prin intenția de a arăta cum cercetarea nouă, pornind din puncte de vedere deosebite, ajunge la noțiuni înrudite, dacă nu identice. Idealitatea fenomenologică a esteticului este de natură intențională. Astfel, obiectul estetic care este o simfonie, arată Conrad [1], nu este identic nici cu manuscriptul ei, nici cu fluieratul amatorului care reproduce cîteva tacturi din ea pentru a ne-o aminti, nici chiar cu execuția ei muzicală de un grad mai mic sau mai mare de perfecțiune, pentru că toate aceste acte materiale ne-o semnifică deopotrivă. Căci faptul că toate aceste acte materiale ne-o semnifică înseamnă că nici una din ele nu se confundă cu ea și că, prin urmare, obiectul estetic care este o simfonie are simpla realitate ideală a unei semnificații, capabilă să fie intuită prin metoda fenomenologică.

Analiza noastră a pus în relief două caracteristici fenomenologice ale obiectului estetic, pe care, împrumutîndu-le din izvoare deosebite, le putem acum întruni. Pentru fenomenologie, așadar, obiectul estetic este, pe de o parte, sustras complexului practic și teoretic al experienței, este, cum am spune,

[1] *Op. cit.*, p. 77.

areal ; iar pe de altă parte, el posedă idealitatea intențională a unei semnificații. Cu aceasta însă am obținut o caracterizare cu totul generală a obiectului estetic. Fenomenologia poate însă încerca să caracterizeze și obiecte estetice mai particulare, ca, de pildă, muzica, plastica sau poezia, după cum, dealtfel, Waldemar Conrad a făcut în seria studiilor sale. [1] Ba chiar fenomenologia își poate propune studiul unor obiecte estetice încă mai particulare, cum ar fi balada, simfonia sau feluritele genuri ale desenului etc. [2] În toate aceste cazuri, fenomenologia dorește să stabilească structurile ideale ale feluritelor moduri ale artei, și în felul acesta întreprinderile ei am văzut că se unesc cu orientările „obiectivismului" estetic. Limitele studiului nostru nu ne îngăduie să înfățișăm tot ce s-a obținut în această privință. Noua îndrumare are, dealtfel, totul de sperat de la viitorul ei, și studiul nostru se poate mulțumi deocamdată cu analiza temeiurilor pe care se sprijină amintitele rezultate în curs de desfășurare.

V

Este timpul să aruncăm o privire în urmă pentru a aduna într-un singur mănunchi rezultatele cercetării noastre și pentru a încerca să cîștigăm o atitudine critică față de ele. Studiul nostru a arătat deci că mișcarea de autonomizare a esteticii, în cadrul cugetării germane și în decursul ultimului sfert de veac, s-a efectuat printr-o serie de momente, care uneori s-au întrepătruns chiar în spiritul unuia și aceluiași gînditor, dar pe care noi le-am distins pentru a le face să se urmeze într-o limpede serie de patru tacturi succesive. Am arătat astfel cum, printr-o analiză mai pătrunzătoare a noțiunii de frumos în artă și natură, s-a putut ajunge la încheierea că atîtea elemente extraestetice intră în acesta din urmă, încît estetica ar trebui mai degrabă să-și interzică a le cerceta. Limitată în fața fenomenului artistic, estetica a trebuit să recunoască însă că nici arta nu este în întregimea ei estetică. Toate problemele puse de unirea artei cu viața religioasă,

[1] *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, III, 1908, 1, 4. IV, 1909, 3.

[2] Vd. M. Geiger, *Zugänge zur Aesthetik*, p. 143.

morală, filozofică, socială etc. au fost deci cedate așa-numitei „științe generale a artei", pentru ca esteticii să-i rămînă un domeniu mai restrîns, dar autonom, studiul esteticului pur. Cum însă acesta din urmă era studiat la începutul veacului nostru cu mijloacele psihologiei, dînd impresia că estetica nu este decît un capitol special al acestei din urmă științe, s-a arătat mai departe că esteticul în artă are o viață obiectivă, neatîrnată de răsunetul ei subiectiv. Această precizare era cu atît mai oportună, cu cît rezolvarea esteticului în psihologic atrăgea după sine o atitudine estetică inadecvată, încuraja un anumit vag sentimentalism, în care este menită să se piardă conștiința valorilor originale ale plăsmuirii artistice. Pentru a cuceri însă definitiv autonomia esteticului și, odată cu aceasta, dreptul la autonomie al esteticii, trebuia arătat că obiectul estetic nu aparține lumii experienței noastre comune, că el există în planul ideal al semnificațiilor. În întemeierea acestui ultim punct de vedere fenomenologia și-a cîștigat merite deosebite.

Procesul de eliberare a esteticului și de autonomizare a artei, descris în aceste pagini, este important, întru cît ne privește, pentru niște motive care n-au plutit totdeauna înaintea promotorilor lui. O piedică serioasă în elucidarea problemelor de estetică a stat adeseori în faptul că nu s-a observat cu destulă limpezime cîte straturi de valori și interese felurite intră în compoziția fenomenului artistic. Astfel, controversele populare relative la problema dacă arta manifestă sau nu tendințe practice și dacă ea trebuie înțeleasă în cadrul ambianței ei istorice sau ca o pură creație extratemporală, provin din faptul că nu se luminase îndeajuns natura ei deopotrivă estetică și extraestetică. Amintitele controverse nu-și mai au însă locul astăzi, cînd structura artei a fost mai bine descrisă. Autonomizarea esteticii prezintă deci pentru noi interesul că lasă în studiul artei un loc bine garantat și altor metode și puncte de vedere decît cele propriu-zis estetice. Eliberarea esteticului a adus cu sine și eliberarea celorlalte momente cuprinse în artă. Pentru că știm bine acum ce este estetic în artă, nu mai putem confunda ceea ce este cultural-istoric în artă cu ceea ce este estetic în ea. Limitele sînt acum stabilite, și autonomia esteticii atrage după sine și îndreptățirea celorlalte puncte de vedere cu care cel estetic se putea ciocni în trecut. Este de sperat deci că cercetarea viitoare va întreprinde anchete complete asupra artei, în care să se poată însuma rezultatele obținute din toate perspectivele în care ea poate fi considerată. Astăzi ne găsim pe acest drum și, urmîndu-l, este sigur că estetica viitorului va renunța la forma dogmatică pe care o producea în trecut tendința de a generaliza pe temeiul unuia singur dintre momentele artei. Estetica viitorului este mai probabil că va lua forma critică, conștientă de multiplicitatea internă a fenomenului artistic și tolerantă fața de oricare dintre metodele care își pot aduce foloasele lor.

Dar autonomizarea esteticului, în felul întreprins de fenomenologi, este legată de unele dificultăți, pe care nu dorim nicidecum să ni le ascundem. Dacă, în adevăr, estetica fenomenologică nu dorește să descrie decît obiecte estetice ideale, cum va regăsi ea calea către feluritele creații particulare pe care istoria artei le propune meditației noastre ? Știind ce este obiectul estetic în general și cînd vom ști, pe rînd, ce este muzica, apoi muzica de cameră, apoi quatorul, nu vom avea încă toate elementele necesare pentru înțelegerea artistică a cutărui quator de Beethoven. Ba chiar, oprindu-ne atenția asupra structurilor ideale din regnul semnificațiilor, găsim drumul închis către comprehensiunea operelor concrete. În fine, cunoscînd esența ideală a muzicii, nu vom stăpîni încă nici un element necesar înțelegerii evoluției muzicii în lumea modernă. Între fixitatea structurilor ideale și devenirea vieții muzicale istorice există, cu alte cuvinte, o prăpastie pe care fenomenologia nu ne ajută nicidecum s-o umplem. Dificultatea a apărut fenomenologilor înșiși, și astfel M. Geiger [1] a recunoscut nevoia de a „îndulci ideea platonică (cu care el compară semnificațiile ideale ale fenomenologiei) cu un adaos de spirit hegelian". Astfel, oricare ar fi meritele intuiției semnificațiilor statice ale fenomenologiei, considerarea artei din punctul de vedere al devenirii ei trebuie adăugată cercetării, pentru ca inteligența noastră să ajungă a stăpîni fenomenul artistic pînă în ultima lui adîncime. Întrunirea acestor două perspective va fi o altă preocupare a esteticii viitorului.

1931

---

[1] *Op. cit.*, p. 150.

FILOZOFIE ŞI POEZIE

INTRODUCERE

RELIGIA, FILOZOFIA ŞI ARTA ÎN EPOCA SPECIALITĂŢILOR

Lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gîndului despre autonomia feluritelor domenii ale culturii. Se ştie cît de tîrziu s-a prezentat minţii omeneşti această idee. Antichitatea n-a cunoscut-o. Nici evul mediu în primele lui secole. Abia prin veacul al XII-lea, teoria adevărului dublu, teologic şi filozofic, ne face să presimţim ceva din spiritul modern al autonomiei valorilor şi al specialităţilor contemporane. Procesul se dezvoltă din clipa aceasta într-un mod neîntrerupt. Etapele lui principale au fost adeseori puse în lumină. Nu este deci necesar să insistăm mai mult aci despre luptele gîndirii ştiinţifice a Renaşterii cu dogmele bisericii. Istoria culturii a arătat de asemeni cît datoresc formele ei moderne teoriei unui Machiavelli despre autonomia politicului faţă de morală. Reforma religioasă a lui Luther preconizează deplina separaţie a bisericii de stat, ca două forme ale culturii care se cuvin a nu se influenţa reciproc. Rousseau încearcă, la rîndul lui, să întemeieze viaţa morală, nu în cunoştinţa intelectuală a binelui şi răului, nici în dogma revelată a bisericii, ci într-un instinct neatîrnat al conştiinţei. Tot cam în acelaşi timp, în succesiunea filozofiei unui Leibniz, viaţa estetică încetează de a mai fi înţeleasă ca o dependenţă a cunoaşterii sau a binelui, pentru a fi atribuită unei energii deosebite şi independente, şi anume sentimentului, a cărei noţiune un Tetens o introduce în psihologie. Acela însă care a însumat şi a armonizat toate aceste cîştiguri anterioare într-un mare sistem, în care deosebitele forme ale culturii omeneşti îşi găsesc terenul lor propriu şi sînt întemeiate ca unităţi originale, a fost Immanuel Kant. Succesiunea celor trei critici kantiene asigură o solidă temelie separată vieţii teoretice, morale şi estetice a spiritului, ferindu-le de încălcări reciproce şi de confuzia metodelor lor. Un cercetător ca H. Rickert avea deci dreptate să caracterizeze pe Kant drept filozoful autonomizării moderne a valorilor.

Ceea ce s-a numit uneori „iluzia progresului" ne face să luăm cuceririle mai noi ale spiritului drept o înălţare incontestabilă a condiţiei lui. Uităm însă că aceste cîştiguri se însoţesc mai totdeauna cu anumite pierderi, cu abandonarea unor puncte de vedere care îşi aveau rodnicia lor. Aşa s-a întîmplat şi cu autonomizarea valorilor culturale. Poate că puternicele bariere ridicate la limita ştiinţei, moralei şi contemplaţiei au folosit fiecăreia dintre aceste forme de manifestare spirituală. Lucrul a fost cel puţin adeseori afirmat. O ştiinţă care nu mai suferă presiunea moralei şi a religiei este în măsură să-şi adapteze mai bine metodele scopului ei şi, nestînjenită de infiltraţii provenite din alte domenii, să-şi poată conduce cercetarea cu mai mult succes către aflarea adevărului. S-a susţinut de asemeni că valoarea estetică a artei creşte cînd ea nu mai este ţinută să slujească nici adevărului, nici binelui. Viaţa morală ar deveni apoi mai adîncă şi mai curată cînd o liberăm de apăsarea unor comandamente exterioare şi cînd, regulînd-o prin resorturile ei interne, o facem să odihnească în propria ei măreţie. Afirmaţiile unei morale laice s-au situat totdeauna pe acest teren. Dar, deşi autonomizarea valorilor s-a putut lega de anumite avantaje, unele neajunsuri au apărut în mod inevitabil. Progresele analizei au adus pierderile sintezei. Înţelegînd mai bine originalitatea ştiinţei, a moralei, a artei, a vieţii politice şi religioase, am ajuns să înţelegem mai puţin în ce constă unitatea profundă a spiritului.

Dar poate că neajunsul cel mai de seamă pe care îl aduce cu sine autonomizarea valorilor trebuie văzut în faptul că, odată cu amintita diferenţiere a domeniilor şi metodelor, s-a produs şi o diferenţiere prea departe împinsă a funcţiunilor şi însuşirilor. Nu împărţirea domeniului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrîngă şi să adîncească fiecare din aceste domenii. Nu existenţa specialităţilor, ci a spe-

cialiştilor constituie unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separaţia domeniilor şi a metodelor alcătuieşte o condiţie de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii şi a vieţii, nu poate fi apreciată decît ca o pierdere şi un regres. Ştim că disciplina specialităţilor nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al competenţei cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Ştim însă tot atît de bine că din oricare unghi al spiritului se poate desface o perspectivă care să îmbrăţişeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor, şi, oricare ar fi specialitatea care l-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămîne aceeaşi.

În mijlocul îmbucătăţirii generale a specialităţilor moderne, au rămas totuşi trei puncte de observaţie a totalităţii, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi: *religia, filozofia, arta.* Nimeni din cei care cultivă una din aceste forme ale spiritului n-are impresia că se concentrează asupra unui teren mărginit, ci, dimpotrivă, că este ajutat să se îmbogăţească şi să se extindă. Specialităţile ştiinţifice lucrează adeseori asupra noastră în sens limitativ. Religia, filozofia şi arta acţionează totdeauna în direcţie expansivă. Poate că spiritul specialităţilor a atins uneori şi religia, deopotrivă cu filozofia şi arta, făcînd din ele ţintele unor energii sufleteşti orientate în sensuri exclusive. Dar, pe cînd specialităţile ştiinţifice îmbogăţesc cel puţin obiectul lor şi le apropie mai mult de scopurile lor imediate, ceea ce s-ar putea numi specializarea religioasă, filozofică sau artistică sărăceşte domeniul respectiv şi, în tot cazul, îl abate de la finalităţile lui. Specialistul în ale chimiei este un om de ştiinţă mai desăvîrşit şi neapărat preferabil diletantului. Specialistul religiei nu este însă totdeauna un om mai pios. Uneori, dimpotrivă. El poate fi numai cunoscătorul expert al problemelor ei teoretice sau utilizatorul ei dibaci în ordinea vieţii practice. Sufletul cuprins de adevărata pietate n-are niciodată conştiinţa de a fi atins unele rezultate prin antrenarea consecventă şi răbdătoare a unor facultăţi adecvate. Adevărata credinţă nu este o cucerire, ci un dar. Practicile diligente pe care le recomanda Ignaţiu de Loyola sau vestitul sfat al lui Pascal: *„abêtissez-vous"* n au decît rostul pregătirii sau consolidării terenului în care adevărata credinţă urmează să apară sau

a apărut spontan. Apoi, omul credincios nu are conştiinţa că stăpîneşte mai bine un anumit domeniu, ci că s-a ridicat deasupra vieţii şi o domină în toată întinderea ei.

Acelaşi lucru se poate spune şi cu privire la filozofie şi artă. Desigur, în măsura în care unele din preocupările filozofice au evoluat către tipul ştiinţelor, ele au trebuit să se adapteze la spiritul specialităţilor moderne. Nimeni nu se poate improviza în bun cunoscător al problemelor de psihologie, sociologie, estetică, istoria filozofiei etc. Nici una din aceste ramuri şi nici întrunirea lor nu istovesc însă cuprinsul filozofiei. Filozofia este altceva şi mai mult. Ea este însăşi stăpînirea intelectuală a lumii ca totalitate. Iar dacă, pentru a atinge punctul de vedere filozofic, se cere muncă intensivă şi răbdătoare, rezultatele acestei aplicaţii nu sînt formarea şi creşterea unor aptitudini speciale, ci educarea în adîncime a întregului om. Pentru a transforma un individ oarecare într-un naturalist este destul să dezvolţi în el unele însuşiri de observaţie şi imaginaţie constructivă şi să-l înzestrezi cu metode temeinice. O bună şcoală, multă sîrguinţă, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămîn însă insuficiente pentru a face dintr-un individ comun un filozof. Şcoala specialistului nu poate da aci rezultatele dorite. Ţinta aceasta poate fi mai bine atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienţei sau printr-una din acele crize profunde de viaţă care lucrează ca o forţă sintetică. Sînt evenimente trăite cu intensitate, zguduiri morale şi experienţe cruciale care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenţei ca întreg. Înţeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în nici un caz considerat ca un specialist.

Calificarea aceasta nu se poate aplica nici artistului. Evident, există artişti diletanţi. Acestora nu li se opun însă artiştii specialişti, ci artiştii pur şi simplu. Ceea ce contribuie să facă pe un artist „diletant" nu este lipsa de specializare a anumitor aptitudini şi funcţiuni, pe care o deplîngem în diletantismul ştiinţific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginile particulare ale artei sînt totdeauna susţinute de un sens universal al lucrurilor, încît cine intră într-un contact potrivit cu ele străbate

pînă la perspectiva de totalitate a lumii și vieții. Niciodată artiștii de seamă nu s-au simțit specialiști. Nu era o vorbă ușuratică aceea a lui Mallarmé afirmînd că „îi lipsește orice competență în afară de absolut".

Dar dacă religia, filozofia și arta sînt deopotrivă perspective deschise asupra totalității, este cu putință să nu resimțim înrudirea lor profundă? Multă vreme oamenii au afirmat unitatea religiei cu filozofia și arta, pînă în momentul cînd laicismul și spiritul modern de analiză s-au aplicat să pună deosebirile dintre ele într-o lumină mai vie decît afinitățile lor. Ceea ce a rezultat de aci, în sens practic, a fost o preferință marcată pentru formele „pure" ale acestora. Am spune că disciplina specialităților aplicată la acele manifestări de totalitate care sînt religia, filozofia și arta dă naștere fenomenului „purismului". Un curent foarte tenace de-a lungul întregului veac al XIX-lea a fost tocmai încercarea de curățire a tuturor formelor superioare de viață ale spiritului, prin amputarea oricăror aderențe dintre ele. El se afirmă deopotrivă în agnosticismul pozitivist al lui Comte, care nu urmărește altceva decît purificarea cunoștinței de toate amintirile mistic-metafizice, ca și concepția unui Schleiermacher despre religie, pe care o postulează ca o funcție sentimentală liberă de orice intenție teoretică sau morală, ca și în cunoscuta teorie a „artei pentru artă", cu atîtea ramificații pînă în zilele noastre. „Purismul" este una din temele dominante în simfonia culturii contemporane. Nu tăgăduim deci existența unor concepții despre religie, filozofie și artă, stilizate după tipul specialităților, ci numai valoarea și oportunitatea unor astfel de concepții. O filozofie redusă la cunoștința coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcțiune sentimentală, o artă mărginită la unicul ei element estetic sînt alcătuiri mai sărace decît acele forme de filozofie, religie și artă care întrețin legături între ele și ajung, prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrănește, la întreaga lor plenitudine.

În timp ce curentul autonomizării valorilor se desfășura cu multă energie, romantismul a însemnat o nouă încercare de solidarizare a lor. Felul în care romantismul a pus problema a fost însă mai totdeauna defectuos, încît el a condus pînă la urmă fie la desfacerea acestei solidarități, fie la un concept adulterat al religiei, filozofiei și artei. Anticipînd

asupra unor rezultate care ne vor apărea în toată limpezimea lor mai tîrziu, vom spune că nici religia, nici filozofia, nici arta nu sînt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor, pentru a stabili legături între ele. Încercarea noastră va avea deci să lupte și în contra noțiunii „poeziei filozofice", ca și împotriva aceleia a „filozofiei cu artă". Există un alt mod de a asocia aceste categorii, fără jertfa caracterului lor propriu. Lucrarea noastră va căuta să stabilească acest mod, încercînd să-l refacă din succesiunea și conflictul tezelor desprinse din romantism.

FILOZOFIE ȘI POEZIE

Am spus că epoca noastră a pierdut în mare măsură sentimentul înrudirii profunde dintre religie, filozofie și artă. Orientat către cunoașterea și stăpînirea fenomenelor naturii, europeanului cult de astăzi i se ascunde de obicei acea rădăcină mai adîncă, din care se înalță deopotrivă pietatea religioasă, cugetarea metafizică și creația artistică. Unde spiritul științific și tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conștiința, vie, de pildă, în antichitate, că cine înțelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adorației. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cît au pierdut și filozofia și arta din slăbirea sentimentului unității lor și cît au ele de cîștigat din reactivarea conștiinței că rădăcinile lor se implîntă în același teren și că aceeași sevă le hrănește. Desigur, cine ajunge la înțelegerea solidarității adînci care leagă cele trei forme de manifestare a spiritului nu trebuie să piardă din vedere ceea ce le separă și le deosebește. Unitatea filozofiei cu arta și religia nu este o identitate și, pornite dintr-un temei comun, cele trei forme suverane ale culturii omenești își urmează căile lor felurite și țintesc către finalitățile lor proprii. Deosebirea dintre religie, filozofie și artă, cu toată comunitatea fundamentului lor, este atît de mare, încît experiența religioasă se bucură de plenitudinea ei, chiar atunci cînd nici un element conceptual nu i se asociază; după cum filozofia rămîne întreagă chiar dacă nu pronunță niciodată numele lui Dumnezeu. Nici arta nu pierde ceva respingînd conținuturile religioase și filozofice. Simplitatea de spirit a

unui sfînt sau a unui artist nu alterează nicidecum puritatea funcţiunilor lor esenţiale ; după cum nici laicitatea spiritului artistic sau filozofic nu se opune scopurilor lor imanente. Se poate spune că, dacă, în ciuda acestor deosebiri de metodă şi însuşiri, opera artistului atinge într-un punct al adîncimii pe aceea a filozofului, sau experienţele omului pios, lucrul se întîmplă fără ştirea şi voinţa lor.

Din multiplele legături care unesc religia, filozofia şi arta, lucrarea de faţă îşi propune să izoleze şi să studieze separat relaţiile dintre aceste două din urmă şi, în special, pe acelea dintre filozofie şi poezie. Motivele acestei limitări au nevoie să fie lămurite. În această ordine de idei, trebuie spus din capul locului că, pe cînd filozofia şi arta sînt forme de manifestare ale spontaneităţii spirituale, viaţa religioasă este dependentă în funcţiunile ei de intervenţia unui principiu care depăşeşte spiritul omenesc. Fără îndoială, pentru punctul de vedere al acestor pagini, filozofia şi arta presupun şi ele transcendenţa unui absolut, în lipsa căruia atît una cît şi cealaltă n-ar fi decît nişte jocuri sterile şi înşelătoare. În cazul filozofiei şi artei, absolutul trebuie numai să existe, pe cînd în acel al experienţei religioase, el trebuie să intervie. Viaţa religioasă este alcătuită din dialogul dintre om şi Dumnezeu. Absolutul rămîne însă mut şi nemişcat în faţa filozofului şi artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere şi răsfrîngere se constituie, cu toate acestea. Filozoful încearcă dezlegarea enigmei absolutului şi artistul năzuieşte către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filozofie şi artă nu depăşeşte deci domeniul spiritului omenesc cu implicaţiile lui transcendente ; pe cînd cine vrea să istovească cuprinsul problemei religioase trebuie să urmărească nu numai reacţiile spiritului uman în direcţia aprehendării absolutului, dar şi reacţiile acestuia în tendinţa lui de a se ascunde sau dezvălui. Considerate ca activităţi pur umane, filozofia şi arta prezintă deci o apropiere care uşurează şi, în tot cazul, permite alăturarea lor. Paginile de faţă se vor restrînge deci la studiul relaţiilor dintre filozofie şi artă, şi, mai cu seamă, la acele dintre filozofie şi poezie, cu atît mai mult cu cît problema este istoriceşte constituită şi îngăduie desfăşurarea ei de la cîştiguri anterioare ale cercetării.

Poate niciodată înrudirea dintre filozofie şi artă n-a fost, în cultura modernă, mai puternic resimţită ca în romantism. Fervoarea platoniciană a fost unul din izvoarele din care s-au adăpat mai toţi constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmaţiile fundamentale ale doctrinei romantice. Epocă de cultură şi curent spiritual, înclinat mai mult către sinteză decît înspre analiză, pornit mai mult să descopere ceea ce uneşte lucrurile decît ceea ce le desparte, dornic mai degrabă să intre sub noi legături decît să sporească numărul şi felul libertăţilor sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filozofiei cu arta, ca unele ce sînt deopotrivă chipuri de răsfrîngere ale absolutului. Aşa se rosteşte personajul Anselmo în renumitul dialog filozofic *Bruno* al lui Schelling : „Aveai toată dreptatea, spune Anselmo, cînd judecai că o operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, căci nu cred că prin adevăr ai înţeles altceva mai puţin de seamă sau mai mic decît modelele inteligibile ale lucrurilor... Numai că, o, prietene, după ce am dovedit suprema unitate a frumuseţii cu adevărul, mi se pare că am probat şi pe aceea a filozofiei cu poezia. Căci încotro aspiră filozofia decît către acel adevăr etern care este totuna cu frumuseţea, după cum poezia năzuieşte către acea frumuseţe increată şi nemuritoare, care este unul şi acelaşi lucru cu adevărul." [1] Viziunea lui Schelling se sprijină, aşadar, pe temeliile platonismului, care, după el şi prin mijlocirea lui, trebuia să apară şi în estetica lui Schopenhauer. Unitatea filozofiei cu arta provine deci din identitatea conţinutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, aşa-numitele Idei platoniciene, emanaţii directe ale absolutului, participînd la toate perfecţiunile lui şi, prin urmare, esenţe în acelaşi timp adevărate şi frumoase. Marea mobilitate spirituală a lui Schelling l-a împiedicat să se oprească totdeauna la acelaşi fel de a concepe legăturile filozofiei cu arta. În *Filozofia artei,* a cărei redacţie este aproape contemporană cu *Bruno,* filozofia este înţeleasă ca un principiu dinamic-spiritual care însufleţeşte poezia, după cum sufletul animă organismele naturale. „În lumea ideală, scrie Schelling, filozofia se comportă faţă de artă întocmai ca

[1] Schelling, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge,* 1902, Werke, hgb. von Otto Weiss, II. Bd., p. 430—431.

rațiunea față de organism în lumea reală. Căci dacă rațiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului și ideile eterne ale rațiunii se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filozofiei se obiectivează în artă ca sufletele unor lucruri reale." [1] Cele două chipuri de a exprima raportul filozofiei cu arta, prezente deopotrivă în operele lui Schelling, au rămas, de fapt, singurele două moduri posibile de a înțelege acest raport. Astfel, pe cînd mai toți esteticienii metafizicieni, un Schopenhauer sau un Hegel, acceptă ideea unei unități de conținut în trecerea de la filozofie la artă, n-au lipsit nici gînditorii care să afirme puterea formativă a ideii filozofice în artă, concepînd filozofia ca principiul dinamic și spiritual al artei. Cînd, de pildă, un poet ca Spitteler, în postfața ciclului de poeme *Extramundana*, afirmă că „ideea cosmică este rădăcina care își apropie, din țarina întunecată și misterioasă, materia apropiată de imagini", pentru a întocmi cu ea opera [2], el concepe raportul dintre filozofie și poezie în cel de-al doilea fel precizat de Schelling.

Contribuția romantică la problema raportului dintre filozofie și artă prezintă mai multe dificultăți. Căci, mai întîi, dacă această contribuție arată ce datorește poezia filozofiei, ea nu ne spune nimic despre ceea ce datorește filozofia poeziei și artei în genere. Numai o singură dată, în *Prelegerile despre metoda studiilor academice*, a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă și filozofie în acțiunea celei dintîi asupra celei din urmă, precizînd că în speculația filozofică există și un element artistic, care poate fi cultivat și dezvoltat. „Ceea ce în filozofie, scrie Schelling, poate fi dacă nu învățat, cel puțin exercitat prin studiu, este partea artistică a acestei științe, adică ceea ce în mod general se numește dialectică. Fără artă dialectică nu este cu putință o filozofie științifică." [3] Este limpede însă că ceea ce Schelling înțelege aci prin „artă", nu este creația artistică, ci numai acea îndemînare tehnică al cărei cîmp de aplicații întrece cu

[1] Schelling, *Philosophie der Kunst*, *Werke*, III. Bd., p. 31.
[2] Cit. ap. E. Ermatinger, *Psychologie und Metaphysik im dichterischen Kunstwerk*, în vol. *Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung*, 1928, p. 41.
[3] Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, 1803, *Werke*, II, p. 597.

mult domeniul artei în sens estetic. Problema pe care o relevăm poate fi deci considerată că n-a fost atinsă de Schelling. Pentru teoria romantică, arta datorește mult filozofiei, în timp ce filozofia nu pare a datora nimic artei. Concluzie cu atît mai ciudată, sub pana unui Schelling, cu cît tocmai marile lui scrieri metafizice conțin un element vizionar și constructiv, pe care nu-l putem înțelege decît ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filozofiei.

Dar contribuția romantică mai suferă de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotriva existență a filozofiei și artei în cultura umană, cînd și una și alta poartă același cuprins și îndeplinesc aceeași funcțiune? Toți marii filozofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filozofie și artă, că aceste două organe emit aceleași sunete și slujesc aceleiași cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul, în acțiunea lui de cuprindere a absolutului, urmează două căi, cînd una singură i-ar fi fost de ajuns? Nu cumva una din aceste căi a fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. Dealtfel, încă din veacul al XVIII-lea, filozoful italian Giambattista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. *La scienza nuova* vorbește nu numai de o metafizică poetică, dar și de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie și o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poeziei trebuie căutată către începuturile societăților omenești, înainte de apariția inteligenței abstracte, dar și că, odată cu aceasta, funcțiunea poetică a spiritului a intrat într-un declin iremediabil.

Acest mod de a înțelege raportul istoric dintre poezie și filozofie a fost adoptat mai tîrziu de Hegel. Pentru filozoful german, arta, religia și filozofia au același conținut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta. „Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conștiinței — observă Hegel — arta aparține și ea sferei absolute a spiritului și stă astfel pe același teren cu religia, în sensul mai special al cuvîntului, ca și cu filozofia, judecată după conținutul ei. Căci și filozofia nu are alt obiect decît pe Dumnezeu, fiind în chip esențial teologie rațională și permanent

oficiu divin în slujba adevărului. Față de această identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele grație cărora fiecare din ele aduce în conștiință obiectul lor, adică absolutul." [1] Aceste forme sînt intuiția sensibilă, pentru artă, reprezentarea subiectivă a conștiinței, pentru religie, și cugetarea liberă, pentru filozofie. Trebuie să observăm însă că Hegel limitează uneori constatarea că arta, religia și filozofia au întocmai același conținut, după cum sună afirmarea principială pe care am citat-o. Chiar în introducerea *Esteticii* sale, el recunoaște că conținutul spiritual al artei este mai sărac tocmai din pricina formelor sensibilității în care este constrîns să se exprime, pe cînd acel al religiei și al filozofiei se îmbogățește din pricină că nu mai întîmpină nici o limită în calea liberei lui expansiuni. În chipul acesta, problema de preeminență pe care o ridicase Schelling, întrebîndu-se dacă arta este superioară filozofiei sau dimpotrivă, își capătă o altă soluție. În adevăr, pentru Schelling, arta realizează etapa cea mai înaltă în dezvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă și armonizează în sine realitatea cu idealul. Hegel socotește însă că arta ocupă o treaptă mai jos, neputînd să dea din cuprinsul spiritului absolut decît atît cît pot conține mijloacele sensibile de care se folosește. Dincolo de treapta artei se ridică religia și filozofia, ca organe mai adecvate de manifestare ale spiritului. Era firesc deci ca, pe măsură ce dezvoltarea universală a spiritului să ia o conștiință mai deplină de sine, arta să piardă ceva din vechea ei importanță.

Poate că adevărata epocă de glorie a artei, ne spune Hegel, a coincis cu vechea cultură elenă, al cărei conținut spiritual era destul de sărac pentru a putea fi exprimat în întregime de apariția zeilor ei, așa cum statuarii timpului îi figurau. Expansiunea spiritului a ruinat vechea cultură estetică a grecilor. Apoi, după ivirea creștinismului și înaintarea lui în aceeași direcție, spiritul și-a făurit în filozofia idealistă a lui Hegel adevăratul lui instrument. „Numai un anumit cerc și o anumită treaptă a adevărului, scrie Hegel, sînt capabile a fi descrise prin elementul operei de artă. Adevărul trebuie

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1842, în *Werke*, Vollständige Ausgabe, X. Bd., I, p. 129.

să se exteriorizeze în sensibil și să existe în el într-un chip adecvat, pentru a deveni conținutul potrivit al artei, așa cum se întîmplă în cazul zeilor greci. Există însă o alcătuire mai profundă a adevărului, în care el nu mai este atît de înrudit și prietenos cu sensibilul, pentru a putea fi primit și exprimat de acest material într-un chip potrivit. Așa este concepția creștină a adevărului și, mai ales, spiritul lumii noastre, adică al religiei și al formației noastre raționale, dovedit superior treptei pe care arta era cel mai înalt mijloc prin care absolutul devenea conștient de sine. Modul propriu al artei nu mai răspunde nevoii noastre supreme. Nu mai putem adora ca pe ceva divin operele artei ; impresia pe care ele ne-o fac este mai moderată și ceea ce trezesc ele în noi are nevoie de o adeverire mai cuprinzătoare. Cugetarea a întrecut în zbor arta." [1] Destinul artei este deci pecetluit. Noua poezie a romantismului cuprindea, dealtfel, atîtea elemente de reflecție filozofică, încît se impunea constatarea că filozofia propriu-zisă poate să-și asume mai bine sarcina pe care poezia nu o poate împlini decît prin depășirea domeniului ei.

Filozofia romantică a artei a fost, în tot decursul veacului al XIX-lea, ca atmosfera pe care o respiri fără să-ți dai seama. Și după cum din atmosferă, plămînul ființelor vii extrage principiile regeneratoare, pe care le încorporează, dar și pe acelea primejdioase, pe care le elimină, tot astfel o mare parte din reflecția teoretică asupra artei, de-a lungul întregului secol din urmă, se definește fie prin asimilarea, fie prin respingerea doctrinei romantice. Estetica veacului al XIX-lea se precizează în raport cu romantismul, chiar la gînditorii și artiștii care nu dovedesc în vreun fel a fi avut o atingere directă cu izvoarele lui teoretice. Astfel, față de teza dispariției artei, care devine curînd unul din locurile comune mai mult folosite, apar trei soluții menite s-o salveze de soarta care i se prevestea. Astfel, dacă concurența cu filozofia poate deveni fatală poeziei, singurul mijloc de a o mîntui pare a fi ruptura ei cu orice veleitate de a filozofa. Doctrina „artei pentru artă", așa cum apare sub pana unui

[1] Hegel, *op. cit.*, p. 14. Asupra acestei probleme, vd. și temeinicul studiu al lui B. Croce. În *Mort de l'art dans le système hegelien*, în *Revue de Métaphysique et de Morale*, t. XLI, no. 1, 1934.

Théophile Gautier [1], se constituie dintr-un fel de oboseală față de intențiile metafizice, religioase și sociale ale acelei poezii pline de gravitate pe care o practicau un Lamartine, Vigny sau Hugo. Întoarcerea programatică a poeziei către formula unui simplu joc conține un ascuțiș puternic împotriva meditațiilor saturate de gîndire filozofică ale marilor romantici. Simțim lămurit lucrul acesta cînd citim în *Istoria romantismului* a lui Gautier, observații ca, de pildă: „...În artă dispar toate evenimentele și nu rămîne decît singură frumusețea. Muza este geloasă; ea are mîndria unei zeițe și nu recunoaște decît autonomia ei. Îi repugnă să se pună în slujba vreunei idei, căci este regină și în regatul ei totul trebuie să i se supună.“ [2] Dar, mai mult decît în teoria, în practica lui, Gautier ne înfățișează exemplul unei poezii epurate de orice conținut filozofic și redus la o liberă combinație de cuvinte și imagini, de forme și culori. Astfel, dacă în direcția adîncimii spirituale și în comparație cu gîndirea filozofică, poezia pierdea orice funcțiune, ea putea cîștiga una mărginindu-se la rolul de a delecta spiritul, liberîndu-l din constrîngerile cugetării serioase. „Poezia este repaosul inteligenței“, spunea Maiorescu, a cărui doctrină primise, dealtfel, în sine și destule elemente din idealismul romantic. Multă lume gîndește încă astfel.

Mai există însă și un alt chip de a soluționa conflictul dintre filozofie și poezie. Dacă poezia dispare pentru că nu poate fi destul de filozofică, să sporim conținutul ei speculativ. Astfel a luat naștere, în a doua jumătate a veacului trecut, așa-numita „poezie filozofică“, despre care ne vom ocupa mai tîrziu. Între-acestea, scriitorii naturaliști și, în primul rînd, Zola, teoreticianul cel mai ascultat al curentului, socotesc că dacă literatura, prin vechile ei mijloace imaginative, rămîne inferioară, ea nu poate face altceva decît să urmeze noile căi ale științei. Programul foarte răspicat al lui

[1] Ideea dispariției artei pare a fi neliniștit și pe Th. Gautier, vd. în *Histoire du Romantisme*, observația: „Spiritul, în prada altor preocupări și orientat către cercetările științifice și istorice, s-a deturnat de la poezie“ (p. 58). Rîndurile acestea sînt scrise în 1868.

[2] Th. Gautier, *op. cit.*, Bibl. Charpentier, p. 327. Vd., asupra poziției lui Gautier, studiul recent al lui W. M. Gatz, *Die Theorie de l'art pour l'art und Th. Gautier*, în *Zeitschrift f. Aesth.*, XXIX. Bd., 2. Heft, p. 116 urm.

Zola se ridică deci împotriva „scriitorilor idealiști, care se sprijină pe irațional și pe supranatural și al căror elan este urmat de fiecare dată de o prăvălire în haosul metafizic“. [1] Totuși Zola nu preconizează renunțarea la orice veleități de cunoaștere, ci numai la aceea care nu este condusă de prescripțiile metodei experimentale, ale cărei aplicații pot deveni atît de rodnice pentru romanul modern. În lături deci cu „nebuniile poeților și ale filozofilor“. Romanul naturalist nu poate fi decît o contribuție la cunoașterea omului în spiritul metodei experimentale stipulate de Claude Bernard. Ar fi fost de mirare dacă Zola n-ar fi luat în considerare forma artistică, singurul element care mai putea diferenția poezia. „Părerea mea foarte limpede, scrie însă Zola, este că se acordă astăzi o preponderență cu totul exagerată formei.“ Ce mai poate rămînea atunci propriu creației literare, pe care parcă nimic nu o mai deosebește de cunoștința teoretică? Zola revine în acest punct la vechea idee a poeziei ca preparație a cugetării teoretice, indicînd romancierilor rolul de a formula ipotezele, pe care savanții urmează să le verifice. Noutatea poziției lui Zola stă numai în faptul că, pe cînd un Vico sau Hegel socoteau rolul poeziei încheiat, îndată ce gîndirea filozofică se dovedea mai operantă în direcția cunoașterii lumii, romancierul francez crede că funcțiunea teoretică anticipatoare a literaturii este permanentă și poate aduce necontenit servicii noi. În tot cazul, nimeni mai mult ca Zola nu s-a decis la atîtea sacrificii în paguba caracterelor originale ale creației poetice, pentru a-i asigura o existență devenită precară.

În sfîrșit, ar mai exista și un al treilea chip de a salva poezia în mijlocul progreselor generale ale rațiunii, și anume reapropierea ei de vechile izvoare ale oricărei inspirații poetice, adică de legendă și mit. Nietzsche și Wagner au reprezentat la vremea lor acest punct de vedere. Dar pentru că expunerea acestuia cere evocarea unei perspective istorice deosebite, ne-o rezervăm pentru un capitol ulterior, cu atît mai mult cu cît problema raportului dintre poezie și filozofie nu se găsește modificată prin contribuția acestei poziții noi.

[1] E. Zola, *Le roman experimental*, Bibl. Charpentier, p. 29. Asupra acestora, vd. lucrarea lui R. König, *Die naturalistische Aesthetik in Frankreich und ihre Auflösung.*

Revenind deci la prevestirea dispariției artei prin progresele rațiunii filozofice, trebuie să spunem că rareori o prevestire funestă s-a realizat mai puțin. A doua jumătate a veacului al XIX-lea a asistat la lichidarea hegelianismului ca sistem de explicație integrală a lumii, dar nu la moartea poeziei. N-a fost nevoie pînă la urmă nici de apropierea literaturii de tipul științei, pe care o preconiza naturalismul, nici de formula „poeziei filozofice", pe care un Sully Prudhomme sau un J.-M. Guyau căutau s-o impună din necesități de același ordin. Atacată în principiul ei sau adulterată cu modalități eterogene ale sufletului, „romanul experimental" sau „poezia filozofică" s-au dovedit formule bastarde și artificiale, care n-au putut depăși actualitatea unui curent. Nici programul „artei pentru artă" n-a avut o soartă mai bună. Experiența ideilor estetice în ultimul veac ne a dovedit cel puțin că poezia n-are nevoie să se salveze nici prin amputarea semnificației ei mai înalte, nici prin organizarea acesteia în forme care ating gravitatea științei sau filozofiei. Valoarea filozofică a poeziei este un efect care se obține fără nici o încordare pedantă. În cel mai simplu cîntec de Goethe se luminează o înțelegere a lumii care contaminează și fructifică pe a noastră. Nu este nevoie de dezvoltări didactice și retorice pentru ca valoarea filozofică a poeziei să crească ; după cum filozofia n-are nevoie de mijloacele particulare ale poeziei pentru ca întruchipările ei cele mai înalte să dobîndească acea calitate de viziune armonică și individuală pe care o recunoaștem operelor de artă. Înrudirea dintre filozofie și poezie nu este un efect al identității lor de conținut, ci al unui elan către totalitate și necondiționat, care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se ating prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinile lor în pămînt.

Așa fiind, nici poezia, nici filozofia n-au nevoie să-și justifice una față de alta existența. Justificarea aceasta nu era necesară decît romantismului, care, pornind de la conceptul unei poezii cu conținut filozofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcțiunilor ei, în comparație cu acele mai adecvate ale filozofiei propriu-zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filozofiei cu poezia, ca unele care cresc în aceleași rădăcini și urmează aceluiași elan. Deopotriva lor existență n-are nevoie să se legitimeze, după cum nici pentru misticul panteist, floarea, ființa umană și piatra n-au nevoie să-și producă motivele egalei lor îndreptățiri la existență, deși Dumnezeu este prezent în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filozofia nu dispensează poezia și nici nu cere sacrificiul felului ei original de a fi. Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și, atingîndu-se în absolut fără să se determine temporal, nici una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă.

POEZIE ȘI MITOLOGIE

Am arătat că întoarcerea către mituri este o altă cale apărută modernilor pentru salvarea poeziei din amenințarea pe care o aduce cu sine dezvoltarea filozofiei, ca un mijloc mai propriu de exprimare a conținutului ei spiritual. Dacă, după cum Vico stabilise încă din veacul al XVIII-lea, este adevărat că forma cea mai autentică a poeziei trebuie căutată printre produsele mitologice ale unei fantezii anterioare rațiunii, concluzia care se impune este că numai revenirea la materia miturilor și la starea de spirit care le susține poate asigura poeziei un viitor. Încheierea aceasta a fost trasă cu multă energie de către esteticienii romantici, mai înainte ca printr-un Wagner și Nietzsche să devină una din afirmațiile mai des reluate ale poeticii moderne, deși nu totdeauna cei care o fac cunosc tradiția pe care o continuă și cadrul în care se înscrie părerea lor.

Despre valoarea poetică a miturilor s-a scris mult în timpul romantismului german. Este însa greu de spus cărui autor romantic i-a apărut mai întîi ideea, pentru că o vedem formulată de mai mulți dintre aceștia și aproape în același timp. Astfel, revista *Athenaeum* (1798), primul organ al romantismului german și oarecum manifestul lui, conține un *Discurs asupra mitologiei*, datorat penei cu atîtea inițiative a lui Fr. Schlegel. „Lipsește poeziei noastre, notează Fr. Schlegel, un punct central, deopotrivă cu ceea ce era mitologia pentru cei vechi. Lucrul esențial prin care poezia modernă sta mai prejos de cea veche se poate concentra în observația că ne lipsește o mitologie. Adaug însă că sîntem aproape de momentul în care vom dobîndi una sau, mai degrabă, că a

venit timpul să colaborăm serios pentru a o obține." [1] Dacă însă mitologiile cunoscute au fost produsul tinerei fantezii a popoarelor vechi, noua mitologie preconizată și așteptată nu poate fi decît rezultatul acelei adînciri moderne a spiritului filozofic, care se găsea în curs. Era, în adevăr, o idee a timpului, pe care Fr. Schiller o exprimă în considerațiile sale asupra *Poeziei naive și sentimentale*, că vremea noastră poate atinge din nou, tocmai prin progresele civilizației, stările de armonie ale primitivității. Astfel, dacă acea împăcare a omului cu natura care se exprimă în poezia celor vechi nu mai este posibilă astăzi, ea poate fi totuși recucerită îndată ce o cultură mai adîncă ar obține din nou armonia rațiunii cu înclinația în om. Armonia la începutul și la sfîrșitul civilizației sînt cele două termene între care se desfășoară procesul dialectic al poeziei. Tot astfel, Fr. Schlegel întrevede acum posibilitatea unei noi mitologii, deși nu a uneia izvorîtă din fantezia naivă a omului vechi, ci din acea adîncire spirituală pe care credea a o putea recunoaște în epoca sa. *„Die neue Mythologie muss aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein."* Semnul renașterii prevestite îl întrevede Schlegel în fenomenul contemporan al idealismului filozofic, prin tot ceea ce însemna el ca răscolire a spiritualității omului. Dar idealismul trebuia să determine o nouă mitologie și prin toate acele concretizări care sînt de așteptat de la el. Căci, după noua doctrină a idealismului, caracterul predominant al spiritului este tocmai facultatea lui de a se determina pe sine însuși în forma unor reprezentări concrete. Spiritul trebuie deci să iasă din sine, pentru a rămîne ceea ce este, și îndrumarea idealistă, recunoscînd și solicitînd acest caracter, poate deveni ocazia unor noi concretizări mitologice. [2] Fr. Schlegel se oprește însă de a ne arăta în ce poate consta noua mitologie. Recomandațiile sale se mărginesc la programul unei „reînvieri a miturilor antice în spiritul nou al filozofiei" și

[1] Fr. Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in *Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel*, Berlin, 1798, neu herausgegeben von Fritz Baader, 1905, p. 185.

[2] Temelia idealistă a doctrinei fraților Schlegel o pune de mai multe ori în lumină, în cursul scrierii sale, R. Haym, *Die romantische Schule*, 1870.

cel mult la redescoperirea unora dintre mitologiile mai puțin cunoscute pînă atunci, printre care — împrejurare destul de curioasă — nu este amintită acea germană, ci numai unele din vechile mitologii ale Orientului, de pildă cea indică.

În anul în care apare revista *Athenaeum,* August Wilhelm Schlegel, fratele lui Frederic, ține la Iena prelegerile sale despre *Teoria filozofică a artei.* Aceste prelegeri sînt reluate de A. W. Schlegel între 1802 și 1804 la Berlin și manuscrisul lor, păstrat multă vreme în Biblioteca din Dresda, este publicat abia în 1884 de către Jacob Minor. Prelegerile din Iena au văzut lumina tiparului încă mai tîrziu, căci, păstrate în notele manuscrise ale lui Fr. Ast, copiate cîțiva ani după aceea de K. Chr. Fr. Krause, ele n-au fost publicate decît în 1911, prin grijile lui August Wünsche. La acest text trebuie să ne referim pentru a fixa ambianța spirituală a momentului din 1798. A. W. Schlegel rămîne la vechea idee a lui Vico atunci cînd definește mitul drept „poezia primitivă a genului uman". [1] Mitul este opera unei antropomorfizări a forțelor naturii, dar a uneia inconștiente și care este totdeauna produsul fanteziei unui întreg popor, niciodată a unui singur individ. Mitul nu trebuie apoi confundat cu alegoria, care nu este decît sensibilizarea intenționată și reflexivă a unui concept. Mitul este totdeauna o imagine a fanteziei, prin urmare, un produs anterior conceptului. Greșesc deci comentatorii care caută alegorii în Homer, căci caracterul poemelor lui este simbolic, nu alegoric: personajele sale sînt întreguri intuitive, văzute de fantezie, iar nu idei îmbrăcate în haină sensibilă. Tot astfel, mitul trebuie considerat ca o vedere asupra naturii și lumii aparținînd unei națiuni întregi și, ca atare, încercările unor artiști individuali, ca Milton și Klopstock, de a crea o mitologie prin singurele lor puteri, nu poate rămîne decît caducă. False, după spiritul lor, sînt încercările unui Milton și Klopstock de a crea noi mitologii pe temeiul Scripturilor și prin aceea că divinitatea, care este infinită, nu poate

[1] A. W. Schlegel, *Vorlesungen über philosophische Kunstlehre*, 1798. hgb. von August Wünsche, Leipzig, 1911, p. 98 urm. Prelegerile ținute la Berlin au fost publicate de J. Minor în colecția *„Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts"*, 3 vol., 1884.

fi reprezentată executînd acţiuni mărginite.[1] A. W. Schlegel reia astfel, în ce priveşte materia legendară creştină, principiul clasicilor francezi, cel puţin al unora din ei, de pildă al lui Boileau, care, în cîntul al III-lea al *Artei poetice*, interzicea întrebuinţarea poetică a religiei creştine :

De la foi d'un chrétien les mystères terribles
D'ornements égayés ne sont point susceptibles

Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans nos songes,
Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Ideile timpului asupra importanţei poetice a mitologiei se găseau în acest punct cînd le vedem intrînd cu un rol de seamă în sistemul filozofic al lui Schelling. Este adevărat că viitorul autor al *Sistemului idealismului transcendental* manifestase, deopotrivă cu toţi camarazii săi din generaţia romantică, o vie preocupare pentru problema miturilor încă din anii tinereţii sale, petrecuţi la Seminarul teologic din Tübingen.[2] Militarea literatorilor nu va fi fost însă inutilă pentru a decide pe filozoful, care dădea expresia sistematică cea mai completă a doctrinei romantice, să rezerve mitologiei un loc ca acela pe care îl ocupă în mai multe din operele sale. Astfel, în *Sistemul idealismului transcendental*, Schelling reia şi el o idee a lui Vico, pe care o completează, atunci cînd afirmă că „după cum filozofia a fost născută şi hrănită în copilăria ştiinţei de către poezie... tot astfel, după desăvîrşirea ei... filozofia se va revărsa din nou în oceanul poeziei, din care a ieşit altădată". Etapa mijlocie între acest început şi acest sfîrşit ar fi o nouă mitologie, pe care o preconizează, întocmai ca Fr. Schlegel, deşi n-o crede posibilă decît prin concursul împrejurărilor istorice.[3] Cine vrea să urmărească însă teoria mitologică a lui Schelling în toată semnificaţia ei pentru estetică nu trebuie să se mărginească la *Sistemul idealismului transcendental* (1800) şi nici la scrierea mai tîrzie despre

[1] A. W. Schlegel, *op. cit.*, p. 111. Restricţii cu privire la valoarea eposului lui Klopstock *(Messias)* exprimă o dată şi Fr. Schlegel, *Literatur*, 1803, publicat mai întîi în revista *Europa*, apoi în vol. *A. W. und F. Schlegel in Auswahl*, herausgegeben von O. Walzel, în colecţia „*Deutsche National-Literatur*", 143. Bd., p. 299.

[2] Cp. R. Haym, *Die romantische Schule*, 1870, 4. Aufl., 1920, p. 710.

[3] Cit. ap. R. Haym, *op. cit.*, p. 709—10. Tot acolo şi citatul anterior.

Filozofia mitologiei şi revelaţiei (1842), unde problema este privită în semnificaţia ei religioasă, ci la prelegerile despre *Filozofia artei* (publicate postum abia în 1859).

Am arătat şi altă dată că, pentru Schelling, arta este reprezentarea lucrurilor în aspectul lor absolut, adică a lucrurilor ca Idei. Reprezentările artei înfăţişează deci o fuziune între general şi particular, a căror expresie reală sînt Zeii. „Zeii, scrie Schelling, sînt Ideile privite ca reale." Şi ceva mai sus: „Ceea ce sînt Ideile pentru filozofie, sînt pentru artă Zeii".[1] Mitologia este deci adevărata materie a artei şi condiţia ei permanentă. Totuşi miturile poetice nu trebuiesc înţelese ca nişte alegorii. De acord cu A. W. Schlegel, ale cărui păreri le-am redat mai sus, Schelling socoteşte că ele se cuvin a fi înţelese ca simboluri, adică drept sinteze ale generalului cu particularul, în timp ce alegoriile sînt numai acele întocmiri în care particularul nu cuprinde acest general, ci numai îl semnifică. Fără îndoială, miturile poetice pot fi şi ele alegorizate. Comentatorii lui Homer, de pildă, s-au complăcut adeseori să extragă semnificaţia alegorică a miturilor sale, fără să ne spună însă că, în felul acesta, ei separau o semnificaţie de aparenţa cu care în realitate întocmeşte o unitate indisolubilă.

Făcînd din mitologie materia şi terenul oricărei poezii, s-ar părea că Schelling gîndeşte întocmai ca mulţi dintre poeţii şi teoreticienii poeziei apăruţi odată cu Renaşterea. Şi fără îndoială că mai multe secole de poezie, construită pe temelia umanismului şi a programului său de imitaţie a anticilor, nu va fi fost fără consecinţe pentru fixarea concepţiei lui Schelling. Totuşi, noţiunea mitologiei devine pentru el destul de largă, pentru a-l face să treacă printre poeţii mitici şi pe un Shakespeare, Cervantes sau Goethe ; după cum, printre figurile mitologice, aflăm că pot fi numărate caractere ca Don Quijote, Regele Lear şi Falstaff. Extinderea cadrului mitologic îl face apoi apt de a cuprinde şi ciclul legendelor creştine, interzise nu numai de clasicul

[1] Schelling, *Philosophie der Kunst* (mai întîi ca prelegeri la Iena şi Würzburg, 1802—3 1804—5), în *Werke*, hgb. von Otto Weiss, III. Bd., p. 40, 39.

Boileau, dar şi de emulul romantic A. W. Schlegel. Grija teoreticianului trebuie numai să distingă între spiritul felurit al mitologiei păgîne şi creştine. „Materia mitologiei greceşti, scrie Schelling, era intuiţia generală a universului ca natură, în timp ce materia mitologiei creştine este intuiţia lui generală ca istorie, ca o lume a Providenţei. Aceasta este răscrucea propriu-zisă a religiei şi poeziei antice şi moderne. Lumea nouă începe îndată ce omul se desprinde din natură; un moment în care, neavînd încă o altă patrie, se simte părăsit. Cînd un astfel de sentiment pune stăpînire pe un întreg neam de oameni, aceştia se îndreaptă... către o lume ideală, în care încearcă să se împămîntenească."[1] Deosebirea făcută de Schiller între poezia naivă şi sentimentală, ca o poezie a naturii sau a idealului, revine astfel, după spiritul ei, şi sub pana lui Schelling, deşi, de data aceasta, răspunzător de contrastul semnalat este duhul felurit al celor două mitologii. Dacă însă lumea antică este natură şi, ca atare, unitate a finitului, pe cînd lumea creştină, ca realitate morală, presupune opoziţia acestor două elemente, se înţelege că numai mitologia veche prezintă un caracter net simbolic, pe cînd cea creştină va manifesta tendinţe către alegorie. Zeii antici alcătuiau o întrupare atît de desăvîrşită a infinitului în mărginit, încît năzuinţa de a ieşi din condiţia lor atît de asemănătoare cu a omului nu-i nelinişte niciodată. Cu totul altfel ni se prezintă incarnarea umană a divinului în mitul lui Isus. „Cristos se coboară în mijlocul josniciei umane, scrie Schelling, şi se învesteşte ca sclav, pentru a suferi şi pentru a nimici mărginirea în exemplul său. Aci nu e vorba de o îndumnezeire a umanităţii, ca în mitologia greacă, ci de o umanizare a divinităţii, făcută cu intenţia de a împăca mărginitul cu Dumnezeul infinit din care s-a desprins."[2] Construită pe această bază, întreaga poezie creştină va fi străbătută de o mare nelinişte, de o neistovită aspiraţie de a evada din graniţele strîmte ale sensibilului şi, în acelaşi timp, de tendinţa alegorizantă către semnificaţii atît de înalte, încît graniţele materiale nu le mai pot cuprinde. Fr. Schlegel observase şi el, altă dată, în caracterul poeziei moderne tendinţa către alegorie. „Supremul, spunea el, tocmai fiindcă este

[1] Schelling, *op. cit.*, p. 75.
[2] Schelling, *op. cit.*, p. 75.

inefabil, nu poate fi exprimat decît alegoric."[1] Prin Schlegel şi prin Schelling trece, aşadar, filonul care conduce în cele din urmă la teoria despre conţinutul infinit, cu neputinţă de a fi cuprins de limitele sensibilităţii, în care Hegel vedea caracterul artei romantice.

Sămînţa azvîrlită de primii romantici a dat o recoltă nespus de bogată. Cercetările în legătură cu valoarea şi viaţa miturilor devin una din temele de căpetenie ale ştiinţei romantice. Astfel, un Görres, care întreprinde studiul miturilor în lumea asiatică, ajunge la ideea că Dumnezeu se manifestă deopotrivă în natură, ca şi în miturile popoarelor care stau mai aproape de ea. Cine se pricepe, aşadar, să descifreze simbolismul naturii, îl regăseşte identic în miturile vechilor popoare. Atît de adîncă deveni ideea coincidenţei dintre mituri şi tainele naturii, încît un naturalist ca Steffens, deşi socoteşte că metodele cercetării exacte în ştiinţe nu trebuiesc nicidecum părăsite în favoarea simplelor deducţii mitologice, crede a putea adăuga că, odată aceste metode aplicate, savantul poate să susţie rezultatele sale şi pe calea verificării lor în mituri.[2] Desigur, acest conţinut plin de revelaţii îl găsesc romanticii în mitologiile asiatice mai degrabă decît în acea greco-romană, prea luminoasă şi raţionalistă pentru gustul timpului. Dealtfel, un cercetător ca Creuzer, autorul renumitei *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (4 vol., 1910—12), încearcă a dovedi cum mitologia greacă derivă din acea orientală, nu însă fără a stîrni împotrivirea cu atîtea mijloace polemice a lui J. H. Voss.[3] Între-acestea, vechea mitologie germanică începe să se impună, de asemeni, atenţiei contemporane. Arnim, care împreună cu Brentano dăduse între 1806 şi 1808 culegerea folcloristică *Des Knaben Wunderhorn*, îndrăzneşte odată ipoteza că *Nibelungii* ar putea deveni pentru germani ceea ce au fost eposurile homerice pentru greci. O ipoteză rău primită deocamdată, încît Voss nu se sfieşte să observe că a pune alături cele două creaţii epice este „ca şi cum ai compara o cocină de porci cu un

[1] Cp. R. Haym, *op. cit.*, p. 753.
[2] Cf. Ricarda Huch, *Die Romantik*, II, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, 6. u. 7. Aufl. 1920, p. 76.
[3] R. Huch, *op. cit.*, p. 326 urm.

palat".[1] Dar o ipoteză nu mai puțin profetică, de vreme ce ea conține tot programul viitor al lui R. Wagner.

Contribuția romantică a fost necesară pentru a fixa ideile lui Richard Wagner. Ea n-a fost însă suficientă. O influență nouă, pornită din scrierile în care L. Feuerbach propunea explicația antropologică a religiilor, a trebuit să i se adauge. Autobiografia lui Wagner ne spune lămurit ce rol au avut teoriile lui Feuerbach în formația lui intelectuală, mai înainte ca descoperirea sistemului lui Schopenhauer să-i fi îndrumat gîndirea pe alte făgașuri. Wagner citește *Lumea ca voință și reprezentare* abia în 1854.[2] În 1851, cînd redactează *Opera și drama*, textul principal pentru problema noastră, înrîurirea lui Feuerbach nu poate fi anulată cu totul, deoarece Wagner întreprinsese cu mai multă insistență studiul operelor acestuia în cursul anului 1849. O preocupare care, dealtfel, după propria mărturie a marelui compozitor, ajunge curînd să slăbească.[3] Oricare ar fi rămas însă pînă la urmă atitudinea lui față de Feuerbach, este sigur că încercarea lui de a explica miturile prin cauze provenind din împrejurările de viață și structura mentală a omului păstrează ca un ecou din antropologismul lui Feuerbach. Romanticii primului ceas nu se așezau pe acest teren și nu foloseau această metodă. Abia dacă la A. W. Schlegel întîmpinăm un accent antropologic, atunci cînd explică miturile printr o „umanizare a forțelor naturale". Pentru Schelling însă mitul este un produs al dialecticii interne a spiritului, independent de condiționările lui psihologice și istorice.

Altfel gîndește Wagner. Dezvoltările sale pornesc de la constatarea că marea varietate a fenomenelor naturale trebuie să fi umplut de neliniște pe omul primitiv. Pentru a învinge această neliniște, el caută să cuprindă cu mintea conexiunea fenomenelor, atribuindu-le unor cauze pe care fantezia să le închipuie ca niște ființe deopotrivă cu sine. În această împrejurare trebuie căutată originea miturilor și a artei. Istoria miturilor decurge paralel cu o poezie și, în acest larg domeniu, distinge Wagner două mari varietăți: păgînă și creștină. Mitul creștin a apărut în momentul în care omul,

[1] R Huch, *op. cit.*, p 328.
[2] R Wagner, *Ma vie*, tr. fr., vol. III, p. 99.
[3] R. Wagner, *op. cit.*, vol. III, p. 336—8.

resimțind contrastul dintre rigoarea statului și a legilor și aspirația sa către libertatea individuală, a înțeles că satisfacția acesteia din urmă nu poate fi obținută decît prin nimicirea celor dintîi. Acesta ar fi înțelesul mitului lui Cristos. „Mitul creștin, scrie Wagner, s-a încorporat într-o ființă umană individuală, care, păcătuind împotriva legii și a statului, a suferit o moarte de martir, dar care, supunîndu-se pedepsei, a justificat legea și statul ca niște necesități externe, deși, primind de bunăvoie moartea, le-a anulat în favoarea unei nevoi interne de liberare individuală, prin mîntuire în Dumnezeu."[1] În drama grecească, întemeiată pe miturile respective, mișcarea generală crește furtunos pînă la catastrofa finală, în timp ce în drama creștină ea descrește și se potolește în dezgust de viață și în acea aspirație către moarte, în care Wagner întrevede sugestia poetică de căpetenie a creștinismului. Dealtfel, numai muzica poate reda cu adevărat această stingere și liberare prin moarte, care derivă din esența creștinismului. Unele pagini din *Tristan* pot fi înțelese ca o aplicare a acestei teorii.

Continuînd să urmărească dezvoltarea poeziei, Wagner ajunge să constate decadența în care a intrat, la un moment dat, vechea poezie dramatică bazată pe mituri. Îndată ce inteligența reflexivă a început să predomine, fenomenele naturale nu s-au mai înfățișat fanteziei ca niște conexiuni unitare. Inteligența reflexivă descompune întregurile în elemente. Știința „anatomică" modernă înaintează pe căi cu totul opuse vechii poezii a popoarelor și ajunge, în cele din urmă, să denunțe miturile lor ca pe niște simple superstiții copilărești, demne în toate privințele a fi abandonate. Expresia artistică a acestor noi condiții este romanul modern. În timp ce drama mitică înfățișa pe om ca o unitate care se dezvoltă organic din propriile lui temelii, romanul îl evocă în dependența lui de mediu (o aluzie la realismul unora dintre scriitorii contemporani). Romanul îndrumează deci poezia către politică și jurnalism și, în chipul acesta, îi pregătește moartea. Salvarea nu poate veni decît de la reîntoarcerea la mituri. Nu însă către miturile creștinismului, pe care Wagner le învinuiește de a fi dezrădăcinat popoarele moderne din terenul natural al intuițiilor lor despre lume. Pre-

[1] R. Wagner, *Oper und Drama*, Deutsche Bibliothek, p. 176.

ferința lui Wagner este evidentă cînd amintește de miturile popoarelor germanice, care, întocmai ca cele grecești, dezvoltă din intuiții ale naturii figurile zeilor și eroilor săi. În tot cazul, într-o inspirație poetică sprijinită pe mituri întrevede Wagner posibilitatea unei restaurații a poeziei în epoca noastră.

Relațiile intelectuale dintre Wagner și Nietzsche au fost adeseori expuse. Cum însă dezvoltarea modernă a problemei miturilor n-a format niciodată, după cîte știm, obiectul unei cercetări speciale, felul în care teoria miturilor s-a transformat, în trecerea de la marele compozitor și poet la apologistul lui, a rămas neprecizat. Chiar o monografie atît de completă ca aceea a lui Ch. Andler nu ne spune nimic în această privință, cum, dealtfel, nu amintește nici lunga filiație romantică, la capătul căreia se găsește teoria nietzscheană a mitului. Totuși, cînd, spre sfîrșitul *Nașterii tragediei*, se dau unele dezvoltări ideii despre importanța mitului tragic, autorul exprimă păreri care își au strămoșii lor. Faptul ca Nietzsche proclama mai cu seamă izvoarele antice ale gîndirii sale, a făcut cercetarea mai puțin atentă la motivele ei romantice. Interesul expunerii întreprinse pînă acum stă deci și în punerea în lumină a fundamentului romantic pe care autorul *Nașterii tragediei* își construiește teoria sa.

Continuînd pe romantici și pe Wagner, Fr. Nietzsche dă totuși problemei o orientare personală, asupra căreia se cuvine a fi lămuriți. Trebuie astfel arătat că încă pentru un Wagner mitul avea o valoare epistemologică. Dezvoltînd o vedere a lui Vico, a cărei vitalitate nu slăbise de a lungul prelucrării ei romantice, mitul este și pentru Wagner, în primul rînd, cunoaștere, o intuiție asupra lumii și vieții, care trebuie cîntărită după conținutul ei de adevăr. Numai judecînd astfel putea Schelling să afirme că mitul este veriga de legătură dintre filozofie și poezie. Finalitatea epistemologică a artei, scopurile ei de cunoaștere, era o idee foarte tenace. Nici romanticii, nici Wagner n-au reușit s-o înfrîngă. Abia Nietzsche izbutește să depășească această veche și durabilă tradiție. Pentru el arta este o funcțiune a vieții, nu a cunoașterii. Oamenii creează artistic pentru a se ajuta să trăiască, nu pentru a pătrunde mai adînc în adevărul lucrurilor sau pentru a cuprinde intuitiv legăturile dintre ele. Teoriile lui Nietzsche asupra mitului tragic nu sînt decît o aplicare a

acestor principii mai generale. În adevăr, ne spune Nietzsche, cînd grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor lor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginita formă inidividuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasa unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apolinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încîntare pentru aparențele ei. „Mitul tragic nu poate fi înțeles decît ca o transformare imaginativă (*Verbildlichung*) a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apolinice de artă.“ [1] Mitul conține în sine aspirația de a te dărui aparenței și pe aceea de a o depăși prin pierderea în unitatea nediferențiată a vieții. După cum ascultînd o disonanță muzicală dorim s-o auzim și, în același timp, năzuim dincolo de ea, către armonia perfectă, tot astfel soarta tragică a eroului mitic ne reține cu plăcerea pentru aparențele ei, în care se amestecă senzația dureroasă, dar și voluptatea profundă a presentimentului unei vieți mai largi, în care acea mărginită a eroului urmează să se desfacă și să se risipească. Dacă, în sfîrșit, Nietzsche dorește o restaurare a miturilor, împrejurarea se explică prin nevoia de a produce restabilirea acelui sentiment metafizic al vieții, fără de care nu numai poezia unei epoci, dar întreaga ei cultură ajung a fi lipsite de orice forță creatoare și de orice unitate. Moștenirea raționalistă a socratismului a dus pretutindeni, în civilizația noastră, la acest rezultat. Anarhia fanteziei artistice și a culturii moderne în genere, deschise tuturor influențelor și lipsite de orice originalitate, nu este decît efectul final al dezrădăcinării metafizice a omului și al fenomenului corelativ al dispariției oricărui mit. De aceea Nietzsche salută ca un semn prevestitor de bine, nu numai pentru poezia țării lui, dar și pentru întreaga ei cultură, restaurarea miturilor tragice prin noua dramă a lui Wagner. „Nimeni să nu creadă, scrie Nietzsche, că spiritul german și-a pierdut pe veci patria sa mitică, atît timp cît mai înțelege limpede glasul păsărilor care îi povestesc de acea patrie. Într-o zi se va trezi, după lungul lui somn, în toată prospe-

[1] Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, 1870—1, în *N[ietzsche]'s Werke*, Taschen-Ausgabe, vol. I, p. 187.

ţimea dimineţii, şi atunci va ucide balaurii, va nimici piticii vicleni şi va deştepta pe Brunhilda. Lancea lui Wotan însăşi nu va putea să-i închidă drumul." [1]

Există poate unele şovăiri în concepţia lui Nietzsche. Amintiri din înţelegerea mitului ca o formă a cunoaşterii se amestecă şi în scrisul său, ca, de pildă, atunci cînd îl defineşte drept o „imagine concentrată a lumii" sau ca o „abreviatură a fenomenelor". În mod general însă, şi reliefînd mai cu seamă ceea ce este nou în concepţia sa, se poate spune că, odată cu Nietzsche, se produce o dezintelectualizare a mitului, înţeles acum ca terenul fecund al artei şi culturii, ca o putere a vieţii şi creaţiei. Aceasta nu înseamnă însă că, odată cu noua concepţie, foarte răspîndită printre poeţii şi gînditorii contemporani, mitul a pierdut vechiul său rol de a mijloci între filozofie şi poezie. Se poate chiar spune că acest rol a fost abia acum mai bine înţeles şi mai adînc întemeiat. Căci atîta vreme cît miturile nu erau concepute decît ca reprezentarea simbolică sau alegorică a unor adevăruri, nu se vedea de ce expresia directă şi mai adecvată a acestora din urmă, aşa cum ne-o oferă filozofia însăşi, n-ar lua locul vechii fantezii mitice, facultate întrecută şi demnă de a fi eliminată. Faţă de acest mod de a gîndi, care se impunea unui Hegel, Nietzsche ne arată că mitul nu este o formă mai veche a spiritului omenesc, ci una a cărui valoare rămîne permanentă. El este terenul din care puterea de creaţie a vieţii îşi trage necontenit seva. Pe de altă parte, după noua teorie, ceea ce mitul implică nu sînt *idei*, ci *trăiri* metafizice. În adîncul lui se cuvin a se recunoaşte nu concepţii ale raţiunii, ci experienţe ale subconştientului metafizic. Pentru Nietzsche, mitul ne pune în contact cu substratul metafizic al realităţii, chiar dacă el nu poate fi tradus în idei clare despre firea fenomenelor şi a legăturilor dintre ele. Implicaţiile filozofice ale mitului sînt astfel cu atît mai adînci cu cît au mai puţină nevoie să se dezvolte în limpezi vederi intelectuale. Pentru scopurile acelei întrepătrunderi atît de intime între filozofie şi poezie, încît nici una din ele n-are nevoie să-şi asume modurile proprii ale celeilalte, felul în care înţelege Nietzsche rolul posibil al miturilor este deosebit de preţios şi trebuie păstrat ca un cîştig al cercetării.

[1] Fr. Nietzsche, *op. cit.*, p. 202.

Poezia filozofică a existat cu mult înaintea teoriei poeziei filozofice. Mult mai înainte ca speculaţia modernă să fi disputat poeziei un loc pe care declara a-l putea ocupa mai bine, poeţii au întregit viziuni de totalitate a lumii şi au găsit în fantezia lor un mijloc de a pătrunde în misterul lucrurilor şi al legăturilor dintre ele. Parmenide, Heraclit şi Pitagora au fost, în acelaşi timp, filozofi şi poeţi. Asociaţia aceasta s-a păstrat multă vreme şi istoria gîndirii ne înfăţişează, aproape în toate epocile, cazuri în care cugetătorii au recurs la forma exprimării poetice. Se cuvine totuşi a face o deosebire între filozofii care au adoptat forma poetică şi poeţii care au filozofat. Oricine simte că Parmenide şi Sofocle nu aparţin aceleiaşi categorii. Dealtfel, pentru a delimita cu stricteţe domeniul poeziei filozofice, trebuie să ne impunem a nu confunda poezia filozofică cu ceea ce poate apărea ca reflecţie filozofică în cuprinsul oricărei poeme. Monologul lui Hamlet care începe cu întrebarea „A fi ori a nu fi ?" nu alcătuieşte o simplă pagină de meditaţie filozofică decît izolată din întregul care o conţine. Considerată în acest întreg, ea ne apare ca un element de caracterizare a eroului, ca un mijloc de integrare a figurii sale psihologice. Tot astfel lungile disertaţii asupra unor probleme ale gîndirii, atribuite lui Settembrini şi Naphta în romanul *Der Zauberberg* al lui Thomas Mann, cu tot marele lor interes speculativ, nu sînt, din punct de vedere literar, decît mijloace care ajută evocarea mai completă şi mai adîncită a caracterelor respective. Poetul se foloseşte de ele în calitatea sa de creator de viaţă. În domeniul lirismului, există, de asemeni, momente reflexive care îndeplinesc rolul de a întări şi de a da perspectivă expresiei lirice a sentimentului. Astfel, cînd Eminescu, în *Scrisoarea I*, după ce evocă lumina lunii şi farmecul ei, purcede la meditaţia care începe cu versul: „La-nceput pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă", cuprinsul gîndurilor interesează nu numai prin valoarea lor filozofică, dar şi prin faptul că, asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuşi o treaptă, căpătînd o rezonanţă mai vastă şi un nimb august. Versurile acestea sînt citate adeseori pentru a ilustra aşa-numita filozofie a lui Eminescu. Ele trebuiesc

însă citite și reținute în ansamblul din care fac parte și în care îndeplinesc funcțiunea certă de adîncire a sentimentului liric.

Precizarea domeniului poeziei filozofice are însă nevoie și de alte limitări. Trebuie, în adevăr, limpede deosebit între intenția poetului de a comunica o idee și aceea care nu consideră ideea decît ca un resort al vieții emotive. Întocmai ca orice aspect al naturii sau al vieții interioare, ideile pot și ele să devină materialul creației poetice. Sînt poeți care cîntă iubirea, natura sau moartea; alții însă ideile lor despre iubire, moarte sau natură. Unii pornesc de la experiența acestor realități, alții de la reflecția cu privire la ele. Cine compară pe Heine și Verlaine cu Vigny și Leopardi are prilejul să deosebească între două atitudini poetice deosebite, dintre care una este *naivă* și cealaltă *reflexivă*. Față de aceștia din urmă, poeții filozofi, în sensul mai special care se poate da acestei categorii, sînt aceia care nu ajung să topească mediația reflecției în imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecția ca reflecție, gîndind și îndoctrinînd, în loc să închipuie și să cînte. Noțiunea adevăratei poezii filozofice este astfel mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfășurarea lui către țintele care trebuie să-i rămînă proprii. S-ar putea spune că nu rămîn filozofi decît scriitorii care nu izbutesc să ajungă cu adevărat poeți.

Nu se poate face deci o mai mare greșeală decît a confunda între poemele care exprimă idei cu intenția deliberată de a îndoctrina și acelea care le sugerează, fără să le exprime sau fără să le exprime în întregime. Aci apare însă marea deosebire dintre poemele didactice și cele simbolice. Din rîndul acelora fac parte, alături de amintitele poeme ale antichității grecești, *De rerum natura* a lui Lucrețiu, *Das Ideal und das Leben* sau *Die Künstler* ale lui Schiller și unele mai noi, ca *Le Bonheur* și *La Justice* de Sully Prudhomme. În toate acestea este indiferent dacă poetul manifestă propriile lui idei, cum era cazul pentru presocratici, sau dacă ei pornesc de la o doctrină constituită, așa cum făceau Lucrețiu sau Schiller, care turnau în formă poetică viziunea despre lume a lui Epicur sau Kant. În toate aceste împrejurări, important rămîne faptul că poetul nu înfățișează atît senzații și imagini, cît o materie de idei, pe care izbutește, dealtfel, s-o

însumeze uneori destul de adînc, încît să devină un eveniment puternic resimțit al subiectivității sale. Limitele prea înguste ale didacticismului filozofic sînt depășite atunci și inspirația poetului este restituită, dincolo de intenția lui, adevăratei trepte poetice. Uneori această materie de idei nu provine din sfera speculativă a metafizicii sau moralei, ci din aceea a științelor experimentale. Cînd, către sfîrșitul veacului trecut, J.-M. Guyau pleda pentru drepturile unei poezii științifice, el arăta cît are de cîștigat poezia din cuceririle astronomiei, ale fizicii sau biologiei.[1] Creația poetică a secundat la Guyau teoria, și astfel poeme ca *L'Analyse spectrale* sau *Les étoiles filantes* sînt prelucrările lirice ale unui material furnizat de științe.

Un tip poetic cu totul felurit este acela în care conținutul de idei este latent și neformulat în întregime. Evident, atunci cînd considerăm pe *Faust* al lui Goethe sau pe *Cain* al lui Byron, întîmpinăm o mulțime de idei exprimate, maxime de mare profunzime, care și-ar putea găsi locul și care și-l găsesc, de fapt, în numeroase tratate de etică sau metafizică. Totuși, oricine surprinde deosebirea dintre *Faust* și *De rerum natura*. Numai cel din urmă dintre acestea merită numele de „didactic“, cu toate accentele autentic poetice pe care le cuprinde. Numai el intenționează comunicarea unei doctrine și n-are decît un conținut manifest de idei. *Faust* este însă, în primul rînd, prezentarea unui destin omenesc, din care se poate desprinde un sens general, capabil a fi convertit, printr-o acțiune posterioară contemplației, în formulare abstractă. Motivul lui *Faust* nu este ideologic, ci epic și dramatic. Înțelesul ideologic al acestui motiv trebuie abia refăcut din indicațiile textului și din dezvoltarea generală a acțiunii. Dacă operei lui Goethe, întocmai ca și aceleia a lui Lucrețiu, i s-a atribuit uneori calitatea de „poem filozofic“, atributul acesta rezultă din motive cu totul felurite. Căci, în timp ce despre *De rerum natura* se poate vorbi ca de *poemul unei filozofii*, în cazul lui *Faust* poate fi mai bine vorba despre *filozofia unei poeme*. Clasicismul în veacul al XVIII-lea reprezintă, în domeniul care ne interesează, mai cu seamă tipul poemei filozofice didactice. Compoziții ca

[1] J.-M. Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine*, p. 123 urm.

Discours sur l'homme, *Poème sur la loi naturelle* și *Poème sur le désastre de Lisbonne* de Voltaire sînt expuneri doctrinare în versuri. Chiar dacă, pe alocuri, ele ajung a fi însuflețite de adevărate accente lirice, intenția lor și principalul lor interes nu stau mai puțin în comunicarea unei doctrine. Altul este însă cazul unor poeme ca *Les pauvres gens* sau *Le Crapaud* de V. Hugo. Ceea ce ni se oferă aci sînt, în primul rînd, imagini și sentimente, nu idei. Ideea se constituie, cu toate acestea, dar numai ca un mod special de adîncire a viziunii. S-ar spune că poetul nu pornește de la o idee, pe care vrea s-o comunice într-o intenție deliberată, ci o găsește în drumul său și se mulțumește s-o sugereze.

Am arătat, în altă parte, ce motive susțin ideea unei poezii filozofice. Convingerea că progresele moderne ale speculației periclitează poezia impune acesteia silința de a se înălța la demnitatea ei. Dealtfel, chiar mai înainte ca Hegel să dea alarma cunoscută, este probabil că spiritele cultivau părerea că filozofia este o formă superioară de manifestare și că, prin urmare, poezia se înnobilează atingînd condiția ei. Dintr-o astfel de stare de spirit trebuie să fi apărut lungul poem didactic *Essay on Man* al leibnizianului Pope. Astăzi însă oricine își dă seama că poezia pierde mai degrabă prin depășirea propriei ei condiții. Dacă poemele filozofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întîmplă în ciuda didacticismului lor. Trebuie deci să privim cu rezerve un aforism ca acela al lui Fr. Schlegel: „Cu cît poezia devine mai mult știință, cu atît devine și mai mult artă".[1] Dacă sentința lui Schlegel trebuie înțeleasă în direcția preconizării inspirației didactice, căreia, dealtfel, îi arătase și altă dată preferința sa[2], ea este, fără îndoială, falsă. Cu cît devine mai mult știință, poezia devine mai puțin artă. Adevărata poezie se sufocă în impasul didacticismului. Tipul poeziei simbolice rămîne într-acestea mult mai valid, pentru că nu provoacă în aceeași măsură mutația atitudinii contemplative în atitudine de cunoaștere. Cine citește pe *Faust* sau pe *Cain*, *Prometeu dezlănțuit* al lui Shelley sau *Le Satyre* a lui Hugo nu ia cunoștință despre anumite vederi asupra omului și a vieții, așa cum ar face-o străbătînd *Tratatul despre pasiuni* al lui Descartes sau *Etica* lui Spinoza. Ideile care se degajează în cele din urmă din simbolurile poemelor amintite se formează în noi așa cum se pot cristaliza din experiențele vieții. Este drept a spune apoi că toate aceste poeme sînt depozitarele unei înțelepciuni, nu ale unei doctrine. Să mai observăm că tipurile de poezie pe care încercam să le stabilim aci nu apar mai niciodată în forme cu totul pure. Mai cu seamă meditațiile lirice ale romanticilor sînt rareori libere de infiltrații didactice. Nici Lamartine, nici Vigny, nici Hugo nu sînt totdeauna străini de intenția de a îndoctrina. Un curent de didacticism, provenit din moștenirea clasică, trece și prin marile lor poeme.

Trebuie, în fine, adăugat că, pentru a exprima conținuturile cele mai înalte ale spiritului, poezia n-are nevoie să formuleze o doctrină, așa cum face speța ei filozofic-didactică, nici chiar să întrebuințeze simboluri, așa cum apar în celălalt tip distins de noi. Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicîndu-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filozofia. Același conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintîi să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr-un simbol concret. Romanticii au afirmat uneori conștiința acestui paralelism. Astfel, Lamartine, în a doua prefață a culegerii *Premières méditations poétiques*, exprimă „convingerea fermă și nezguduită că Dumnezeu este ultimul cuvînt al tuturor lucrurilor și că filozofiile, întocmai ca poezia, nu sînt decît manifestările mai mult sau mai puțin complete ale raporturilor noastre cu Ființa infinită".[1] Ideea, în formă modificată, apare o dată și sub pana lui Hugo. În adevăr, într-unul din capitolele cărții consacrate lui W. Shakespeare, Hugo notează, la rîndul lui: „Poezia și știința (sic!) au o rădăcină abstractă. Știința dezvoltă din ea capodopere de metal, lemn, foc sau aer, mașină, navă, locomotivă, aeroscafă; poezia scoate capodopere de carne și oase (!), *Iliada*, *Cîntarea cîntărilor*, *Romancero*, *Divina Comedie*, *Macbeth*. Nimic nu deșteaptă

[1] Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente*, în *ed. cit.*, p. 72.
[2] Cp. R. Haym, *Die romantische Schule*, p. 753.

[1] A. de Lamartine, *Des destinées de la poésie*, în *Premières et nouvelles méditations poétiques*, ed. Flammarion, p. 46.

și nu prelungește mai mult uimirea visătorului decît aceste exfoliații misterioase ale abstracțiunii în realități aparținînd îndoitei regiuni, una exactă și cealaltă infinită, a cugetării omenești."[1] Însemnarea lui Hugo are aerul unui autocomentar. În adevăr, în poema *Plein-Ciel*, publicată la finele primei serii a *Legendei secolelor*, Hugo folosise mitul „aeroscafei", al navigației aeriene, pentru a simboliza înaintarea victorioasă a spiritului, desfacerea lui din vechile legături materiale. Ceea ce Hugo numește „exfoliația" spiritului în regiunile paralele ale științei și poeziei justifică folosirea uneia din creațiile științelor ca un simbol poetic. Hugo pare deci a nu concepe expresia conținuturilor spirituale în poezie decît prin intermediul simbolurilor, cărora, împreună cu toți romanticii, le dă folosința cea mai largă. Este știut însă că simbolurile poetice aparțin și ele mai multor varietăți, și că acele ale lui Hugo nu sînt poate cele mai bune. Simbolurile lui Hugo sînt adeseori simple alegorii. Simbolul „aeroscafei" face parte din această categorie.

Conștiința contemporană afirmă, într-acestea, putința poeziei de a vehicula intuițiile supreme ale spiritului chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulărilor didactice. Chiar într-un cîntec atît de simplu, ca *Chanson d'automne* al lui Verlaine,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De ci, de là
Pareil à la
Feuille morte.

un cercetător ca G. Simmel recunoaște expresia poetică a unui sentiment de viață cu rădăcini metafizice, al acelui chip al omului modern de a se resimți pe sine ca o simplă devenire, fără nici o realitate substanțială, ilustrat și de sculptura impresionistă a unui Rodin. Excesul conștiinței heraclitiene și-ar găsi în cîntecul lui Verlaine o expresie tot atît de autorizată ca în anumite filozofii moderne ale devenirii.[1] Fără îndoială, astfel de exegeze ale unor creații literare care, în mintea autorilor, păreau atît de îndepărtate de orice intenții teoretice, cuprind ceva pedant și repulsiv. Toată lumea este astăzi de acord că poezia n-are nevoie să trezească grave concepții ale spiritului și că menirea ei este pe deplin realizată dacă ne-a vrăjit o față mai nouă a lucrurilor și ne-a făcut să vibrăm sentimental mai puternic. Dar cine examinează acest răsunet afectiv cu mai multă atenție nu poate să nu recunoască și semnificația lui absolută. O notă de reverență și de fervoare, așa cum nu se poate produce decît în atingere cu sensurile universale ale lumii și vieții, se amestecă în emoțiile poetice mai înalte. Experiența poeziei deschide perspective către viața supremă a spiritului. Dacă nu ne pricepem să le recunoaștem, încîntarea poetică nu se mai deosebește prin nimic de satisfacțiile cele mai grosolane. Poezia n-are deci nevoie nici să adopte atitudinile doctrinarului și nici chiar să manevreze simboluri dificile. Expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme.

Este meritul lui Edgar Poe de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să întrebuințeze categoriile poeziei filozofice. În *Principiul poetic*, un text care se află la baza poeticii mai noi, Poe azvîrle o săgeată împotriva „ereziei didactice", potrivit căreia obiectul inspirației poetice ar fi un adevăr de ordin moral. Poe denunță cu energie „deosebirile abisale între modul de acțiune al adevărului și poeziei", recunoscînd totuși acesteia din urmă un conținut transcendent, de vreme ce el nu se rezolvă „nici în priveliști, nici în sunete, nici în parfumuri, nici în culori". Într-o notație de spirit platonician, Poe distinge în cele mai multe emoții poetice sau muzicale o notă de durere, provenind din „incapacitatea noastră de a poseda de îndată, complet și pentru totdeauna, acele divine bucurii extatice pe care, prin intermediul poeziei și muzicii, nu le dobîndim decît în fulgerări scurte și nelămurite"[2]. Multă

---

[1] V. Hugo, *Shakespeare*, ed. Nelson, p. 96.

[1] G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 1919, p. 136.

[2] Ed. Poe, *Le principe poétique*, în *Trois Manifestes*, tr. fr. René Lalou, p. 94.

vreme a rămas o problemă deschisă întrebarea cărei categorii spirituale mai largi putem să-i subsumăm experienţa poetică, în felul în care a definit-o Edgar Poe. Nefiind cunoştinţă şi, prin urmare, aşa-numita „poezie filozofică" rămînînd un concept fals şi adulterat, cum se cuvine să concepem experienţa transcendentului pe care poezia o mijloceşte ?

H. Bremond a dat acestei întrebări un răsunător răspuns. În *Prière et poésie* Bremond a definit poezia ca o varietate a misticii, a vieţii religioase mai adînci. Înţelegerea misticii prin subsumare la poezie, spune Bremond, a fost adeseori folosită de psihologi. Teoreticieni ai vieţii religioase ca Grandmaison, Marechal sau Sharp au pus bine în lumină analogiile dintre inspiraţie şi intuiţia mistică a prezenţei divine. Bremond crede acum a putea inversa procedeul, făcînd din poezie o formă specială în sfera mai largă a vieţii religioase. Şi aceasta cu atît mai bune motive cu cît mărturiile misticilor prezintă o bogăţie de detalii, o profunzime a inspiraţiei pe care rareori o manifestă mărturiile poeţilor.[1] Înţelegerea poeziei ca o formă a misticii ne duce departe de etapa romantică în care Victor Hugo afirma : „cine spune poezie spune filozofie şi lumină".[2] Concepţia lui Bremond nu este însă tot atît de excesivă ca aceea a „poeziei filozofice", pe care, în ritmul dialectic al temelor, trebuia s-o înlocuiască ? Răspunsul afirmativ la această întrebare n-a întîrziat să apară. Căci există o „poezie religioasă", după cum există o „poezie filozofică". Există adică o poezie care foloseşte motive ale vieţii religioase, de pildă vechile imnuri ale unui Tommasso da Celano sau Iacopone da Todi. Există apoi poeme care dezvoltă simboluri ale vieţii religioase : *Eloa* de Vigny sau *La Fin de Satan* a lui Hugo. Dar există şi o poezie în care implicaţiile ei absolute nu se traduc nici în formulare filozofică, nici în formulare religioasă şi nici în simboluri care semnifică experienţe din aceste două regimuri. Fiorul pe care această poezie îl descătuşează nu are altă legătură cu viaţa religioasă decît aceea care rezultă din faptul că ambele se ridică din aceeaşi rădăcină absolută. „Există o *analogie,* scrie J. Segond, între puterile sufletului care se exprimă prin poezia pură şi acele ale vieţii religioase

[1] H. Bremond, *Prière et poésie*, 1926, p. 86 urm.
[2] V. Hugo, *op. cit.*, p. 94.

imediate."[1] În acelaşi fel, Pietro Mignosi, un gînditor italian de inspiraţie catolică, foarte legat de gîndirea lui Bremond, socoteşte că dacă poezia trebuie apărată de asimilarea cu filozofia, de vreme ce una e revelaţie, în timp ce cealaltă este îndoială şi critică, ea nu se cuvine mai puţin a fi ferită şi de asimilarea cu religia. Fără îndoială, observă Mignosi, poezia este un act religios, dar nu unul care aduce revelaţia adevărului, ci numai a aparenţei adevărului. „Revelaţia lui Dumnezeu este adevăr ; adevăr absolut. Revelaţia omului, care este poezia, este *ca şi* adevărul."[2] Nu putem totuşi subscrie la aceste limitări ale lui Mignosi, căci dacă poezia este revelaţie, ea nu poate fi revelaţia unei simple aparenţe a adevărului. Aparenţa aparţine suprafeţei lucrurilor. Revelaţia poartă însă asupra unui fond adînc, ascuns de aparenţe. Cum poate exista deci o revelaţie a aparenţei ? Conceptul despre poezie a lui Mignosi mi se pare cu totul contradictoriu. Caracteristic rămîne, într-acestea, faptul că încercările de a diferenţia poezia de religie n-au lipsit în cuprinsul curentului bremondian, deşi el pornise de la identificarea lor. Dar aceste diferenţieri rămîn mai mult sau mai puţin vagi şi nesatisfăcătoare atîta timp cît nu înţelegem că adevărata poezie conţine o „implicaţie" absolută, deopotrivă cu filozofia şi religia, şi că, numai datorită acestui fapt, ea pare a fi cînd o varietate religioasă, cînd una filozofică. Aceeaşi împrejurare ne explică de ce putem dezvolta „implicaţiile" poeziei cînd într-o direcţie, cînd într-alta, tălmăcind conţinutul ei adînc fie în termeni filozofici, fie în termeni religioşi.

Interesante consideraţii a consacrat poeziei filozofice P. Cerna, într-o lucrare puţin cunoscută. În teza sa de doctorat, poetul, devenit discipol al esteticianului Volkelt, distinge şi el între poezia care exprimă idei şi aceea care le figurează simbolic, rezervînd însă locul preeminent acestei din urmă. Volkelt însuşi se ocupase cu poezia filozofică, precizînd că ideile pot dobîndi valoare poetică în măsura în care sînt destul de însumate de poet, încît să fi devenit experienţe afective (*gefühlsmässige Erlebnisse*).[3] Ideile poetului, arătase

[1] J. Segond, *L'Esthétique du sentiment*, 1927, p. 83.
[2] P. Mignosi, *Arte e Rivelazione*, 1933, p. 194.
[3] J. Volkelt, *System der Aesthetik*, vol. I, 1905, p. 383.

Volkelt, au ieșit din faza cercetării și a discuției, integrîndu-se într-o sigură posesiune spirituală. Refacerea acestui drum în sens invers, retrogradarea către discuție, analiză și fundare teoretică primejduiește siguranța și vioiciunea creației poetice. Poezia de idei ne satisface, dealtfel, cu atît mai mult cu cît forma abstractă este înlocuită prin forma senzitiv-intuitivă. Înlocuirea aceasta izbutește în grade felurite. *Manfred* sau *Cain* de Byron sînt mai abstracte decît *Hymnen an die Nacht* de Novalis, unde gîndirea s-a absorbit în întregime în elementul ilogic al sentimentului. În propria operă a lui Goethe putem constata același proces în trecerea de la *Metamorfozele plantelor,* la *Grenzen der Menschheit, Prometheus, Wanderers Sturmlied* etc.[1] Față de aceste rezultate ale cercetării lui Volkelt, acele ale elevului său reprezintă, fără îndoială, o îmbogățire a detaliilor, dacă nu a principiilor.

Cerna recunoaște că poetul poate porni și de la idee, așa cum a făcut Schiller altădată, după trecerea sa prin doctrina kantiană, pe care însă s-a priceput s-o contopească cu intuițiile fanteziei. Adevărul este că poeți dintre cei mai mari, Leopardi sau Byron, exprimă uneori idei fără nici un înveliș sensibil. Totuși, „meditația nudă, lipsa intuițiilor fanteziei sînt, cu rare excepții, semnul unei cugetări poetice didactice sau mediocre".[2] Poetul nu trebuie într-acestea să se țină departe de rezultatele mai noi ale filozofiei și științelor. În lucrarea de îndepărtare a limitelor cunoștinței ies la iveală raporturi noi dintre om și natură, pline de rod pentru inspirația poetică. Feluritele valori omenești întocmesc apoi un organism solidar, încît progresul unora aduce un influx de viață nouă pentru restul celorlalte. Dealtfel, ideile poetului nu trebuiesc să fie totdeauna ale filozofiei sau științei contemporane. Apoi, chiar cînd le împrumută, ele trebuiesc să devină bunul său, pînă la punctul în care se convertesc în sentimente proprii. Adevărul obiectiv al ideilor este poeticește irelevant. Ideile în poezie dobîndesc o putere internă constrîngătoare numai atunci cînd ni se vestesc în ele „adevărurile *inimii* poetului". Căci emoția are în poezie un incontestabil primat asupra inteligenței și voinței, chiar în poezia

[1] J. Volkelt, *op. cit.,* vol. III, 1914, p. 204 urm.
[2] P. Cerna, *Die Gedankenlyrik,* Diss., 1913, p. 15.

filozofică. Acest coeficient afectiv al gîndirii poetice apare mai întîi în forma ei ritmic-muzicală, în acel factor irațional care se adaugă peste cuprinsul intelectual al cuvintelor și însoțește întreaga conexiune a ideilor. Cerna recunoaște, cu alte cuvinte, așa-numitul fenomen al „poeziei pure", deși concluziile pe care le extrage de aci sînt destul de neașteptate. Căci din faptul că adevărata poezie este însoțită de un element irațional, care lipsește poeziei didactice, nu rezultă nicidecum că cea dintîi rezistă mai bine la transpunerea ei în proză. Este totuși ceea ce afirmă Cerna, în ciuda tuturor aparențelor. Caracterul irațional al poeziei, fiind legat de forma ei ritmic-muzicală, dispare cu totul în transpunerea prozaică. Mai multă dreptate are traducătorul imnului prometeian al lui Goethe, cînd afirmă că, deși poemele didactice pot fi mai ușor traduse într-o limbă străină, totuși numai cele bogate în elemente iraționale pot lucra asupra sufletului traducătorului, ca un produs al naturii, și îl pot determina la o creație personală.

Ideile pot degaja sentimente, continuă Cerna, chiar în formularea lor directă. Deplină îndreptățire poetică dobîndesc însă ele numai atunci cînd sînt aduse într-o intimă întrepătrundere cu intuițiile fanteziei, pe care, dealtfel, le pot face mai vii printr-un fel de acțiune de „ricoșeu". Dar problema capitală în fața căreia trebuia să se oprească Cerna era aceea a rolului pe care ideile și-l pot asuma în procesul simpatiei estetice (*Einfühlung*), la clarificarea căruia Volkelt și întreaga lui școală au adus numeroase contribuții. Cum sprijină deci ideile simpatia estetică? Mai întîi grație faptului că felul distins sau josnic al unor idei îl transportăm și asupra aparenței persoanelor care le pronunță. Într-un mod ni-l închipuim pe Faust, altfel pe Mephisto, și aceasta în bună parte din pricina gîndurilor atribuite lor de către poet. Ideile exprimă, apoi, nu numai realități mai mult sau mai puțin obiective, dar și temperamentul aceluia care le gîndește. Grație lor reconstituim deci icoana internă a omului. Să adăugăm, apoi, că, în procesul simpatiei estetice, proiectăm nu numai sentimente, dar și idei. Cum devine lucrul posibil? Mai întîi, prin ajutorul „imaginilor poetice", care, chiar atunci cînd nu sînt asociate cu idei exprimate, le conțin totuși într-un mod latent și le dau întregul lor sens și întreaga perspectivă. Comparațiile poetice pot ajuta, la rîndul

lor, procesului de proiectare a unor idei în aparență, deși această cale rămîne adeseori plină de primejdii, dacă cei doi termeni ai comparației nu ajung să se echilibreze, din pricină că, fie ideea, fie imaginea, dobîndesc o dezvoltare prea mare. Preferabilă deci, față de procedeul comparației și de acel didactic al alegoriei, rămîne exprimarea simbolică a ideii, adică a ideii atît de bine topită în aparență, încît aceasta conține ca presentimentul unui conținut general, pe care fie că cititorul îl extrage singur, fie că poetul îl formulează însuși pînă la urmă.

Contribuția lui Cerna reprezintă un efort destul de departe împins de a depăși cadrele poeziei filozofico-didactice. Deși nu este un adversar declarat al exprimării directe a ideilor și nici a explicitării reflexive a simbolurilor, Cerna a întîlnit totuși, în analizele sale, fenomenul poeziei pure și acel al ideii latente în imagine. Din moștenirea poetică pe care o duce cu sine și, desigur, din unele îndemnuri ale timpului, el a păstrat însă imaginea poetului gînditor și a cititorului care adoptă o atitudine reflexivă, și, în chipul acesta, și-a închis drumul către conceptul poeziei absolute, adică al aceleia care atinge treptele cele mai înalte, interzicîndu-și să fie altceva decît poezie. Să adăugăm că teoriile poetice ale lui Cerna au marea însemnătate de a fi o justificare a creației sale, care, din nefericire, se găsea încheiată în momentul în care întreprindea comentariul ei. Această creație conține, alături de unele elemente didactice, un avînt original, o ritmică vie a sentimentelor, care deseori ne face să uităm pe gînditorul didactic care străjuiește mai tot timpul în el. Poate că dacă ar fi trăit destul, pentru a atinge maturitatea talentului său, Cerna ar fi ajuns la acea purificare a lirismului pe care și teoria și inspirația sa o vestesc de mai multe ori.

FILOZOFIA CA POEZIE

Multiplicitatea sistemelor filozofice și chipul în care ele par a valora, mai mult prin subiectivitatea pe care o exprimă decît prin conținutul de adevăruri pe care izbutesc să le impună tuturor minților omenești, sînt împrejurări care ne aduc adeseori pe buze constatarea cu înțeles justificativ și limitativ: „filozofia nu este altceva decît o formă a poeziei". Această judecată, al cărei ton deziluzionat nu poate scăpa nimănui, făgăduiește să adauge un aspect nou problemei „poeziei filozofice", pe care am dezbătut-o în capitolul anterior. Căci dacă, după cum am arătat, poezia poate vehicula intuițiile cele mai înalte ale spiritului, fără să fie obligată a-și asuma conținuturile doctrinare ale filozofiei și chiar fără a le face să transpară prin simboluri adecvate, ar rămîne totuși o formă valabilă a „poeziei filozofice", și aceasta n-ar fi alta decît filozofia însăși. Cel puțin așa vor să ne facă a crede toți acei care afirmă că filozofia nu este știință, adică lucrare metodică a minții omenești capabilă să cucerească adevăruri noi și să le adauge celor agonisite în trecut, ci numai și numai poezie și artă. Dar după cum ideea „poeziei filozofice", cu toată înrudirea esențială și de netăgăduit dintre poezie și filozofie, conține în sine o primejdie, prin solicitarea amintitei îndrumări către impasurile didacticismului, tot astfel nici noțiunea „filozofiei ca poezie" nu este mai binevenită și mai fericită prin urmările ei. Căci dacă cercetarea filozofică n-ar mai fi încredințată metodelor logice și analizelor riguroase, ci numai fanteziei și intuițiilor sentimentului, dacă expresia abstractă și cu înțelesuri exacte ar fi pretutindeni înlocuită cu termenul poetic mai impropriu, dar mai sugestiv, este sigur că rezultatele pe care le-am dobîndi n-ar avea o valoare filozofică superioară. Estetizarea filozofiei este o îndrumare care se cuvine a fi privită cu rezerve. Există, dealtfel, mai multe chipuri de a înțelege rolul poeziei în lucrarea filozofiei, pe care analiza are datoria să le pună deopotrivă în lumină.

Există, mai întîi, o concepție potrivit căreia poezia este forma cea mai înaltă a cunoașterii filozofice. Romanticii au reprezentat-o adeseori. Novalis o exprimă neîncetat în însemnările sale. Alte vremuri înfățișau poezia ca forma mai veche a filozofiei. Interpreții alegorizanți ai poeziei, a căror speță rămăsese încă destul de vie, se întîlneau în afirmarea acestui punct de vedere. Ne vom ocupa mai tîrziu de poziția alegoriștilor. Deocamdată ne mulțumim să observăm că ceea ce părea un adevăr atît de bine întemeiat cunoaște acum soarta unei totale răsturnări, încît romanticii ajung să recunoască în poezie nu forma anterioară și pregătitoare a speculației filozofice, ci forma ulterioară și încununarea ei.

„Poetul are puţine de învăţat de la filozof, scrie odată Fr. Schlegel, filozoful însă multe de la poet." Iar în altă parte: „Acolo unde filozofia încetează, trebuie să înceapă poezia".[1] Tot atît de radical este şi Novalis. Filozofia este pentru el „poemul inteligenţei". Au fost epoci, observă Novalis, cînd filozofia descompunea întregurile în elemente pentru a le recompune pe cale mecanică. Scolastica reprezintă o încercare de acest fel. Imaginaţia productivă era pe-atunci atît de slabă, încît nu-şi putea reprezenta legăturile dintre elemente şi unitatea lor vie. Astăzi filozofia îşi înţelege rolul său altfel. „A filozofa înseamnă a deflegmatiza, a vivifica." Funcţiunile poetice ale spiritului sînt şi funcţiunile lui filozofice superioare. Şi astfel, pentru Novalis, nu numai poezia se alimentează din energiile simpatetice ale sufletului, dar şi filozofia. A cunoaşte înseamnă a intra în forme noi, a şterge deosebirile dintre subiect şi obiect, a proiecta substanţa proprie în aspectul exterior şi străin. Cunoştinţa filozofică şi intuiţia poetică devin, pentru Novalis, unul şi acelaşi lucru. „Filozofia este, de fapt, nostalgie, tendinţă de a te regăsi pretutindeni acasă." „Eu = noneu; cel mai înalt principiu al ştiinţei şi artei." „Cea mai desăvîrşită formă a ştiinţelor trebuie să fie poetică." Iar dacă, după o anumită mentalitate scientistă, există un drum al pozitivării care conduce de la poezie la filozofie şi la ştiinţă, drumul pe care îl preconizează Novalis este acela care răstoarnă cu desăvîrşire ordinea acestor etape: „Orice ştiinţă devine poezie după ce a devenit filozofie".[2]

Poziţia romantică n-a rămas, în zilele noastre, fără continuatori. O regăsim la un gînditor ca H. Keyserling, care declară în mod radical: „Filozofia este artă pură. Cugetătorul lucrează cu legi ale gîndirii şi cu fapte ştiinţifice în acelaşi fel în care compozitorul operează cu sunete. El trebuie să găsească acorduri, să închipuie suite şi să ordoneze părţile în întreguri după relaţii necesare... De aceea problema filozofiei este o problemă formală, ca aceea a oricărei arte.

[1] Fr. Schlegel, *Athenaeumsfragmente*, 1798, în *Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel*, neu hgb. von Fr. Baader, 1905, p. 57, 134.

[2] Novalis, *Bruchstücke einer philosophischen Enziklopädistik*, in *Sämmtliche Werke* hgb. von E. Kamnitzer, III. Bd., p. 57, 58, 60, 91, 121, 163.

Valoarea unei concepţii despre lume este o problemă de stil."[1] Diferenţa dintre poziţia lui Keyserling şi aceea a romanticilor rămîne, cu toate acestea, destul de sensibilă. Căci dacă poezia era pentru filozoful romantic un organ de cunoaştere şi un mod de a pătrunde mai adînc în intimitatea naturii, ea nu mai este pentru estetul contemporan decît un factor de cristalizare formală. Un scepticism ireductibil pare a se desprinde din reflecţiile lui Keyserling. Apropierea filozofiei de tipul estetic al artei nu mai este dorită de către autorul *Filozofiei ca artă*, pentru că pe această cale scopurile imanente ale cunoaşterii ar fi mai bine servite. Filozofia nu mai este pentru el cunoştinţă, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conţinut dispare cu totul. Concepţia romantică a filozofiei ca poezie degenerează astfel la Keyserling în mărginita ei înţelegere estetică.

Se poate spune că romanticii şi toţi acei care au venit pe urmele lor au încercat să şteargă deosebirea dintre filozofie şi poezie, operînd o asimilare între ele, fie prin conţinutul, fie prin forma lor. Un alt curent al cercetării mai noi a ştiut într-acestea să accentueze şi deosebirile în cadrul de similitudini revelat de romantism. Pentru a ajunge la acest rezultat, a fost necesară întreaga mişcare a ultimului veac, în care apropierea filozofiei de tipul ştiinţelor a tras mai mult în cumpănă decît apropierea ei de tipul estetic. Filozofii mai noi, în comparaţie cu acei ai Renaşterii şi chiar cu mulţi dintre romantici, sînt naturi mult mai puţin dotate estetic. Un Marsilius Ficinus şi un Giordano Bruno, apoi Schelling, Schleiermacher şi Schopenhauer sînt firi artiste. Auguste Comte, Spencer şi Mill, Lotze, Hartmann şi Lange au fost însă individualităţi de savanţi, tipuri omeneşti în care funcţiunile logice preponderau asupra celor artistic-intuitive. Prin ei şi prin curentele care i-au înglobat, prin pozitivism şi prin evoluţionism, prin neokantism şi prin toată conformarea filozofiei mai noi după modelul ştiinţelor exacte ale naturii, s-a ruinat acea asociaţie dintre filozofie şi poezie, trează încă în conştiinţa romantică. De la un timp însă, curentele antiintelectualiste au solicitat din nou, printre

[1] H. Keyserling, *Philosophie als Kunst*, 2. Aufl., 1922, p. 2 urm. Idei asemănătoare, în Paul Valéry, *Léonard et les Philosophes*, în *Variété*, III, 1936.

filozofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum intuiţia, sentimentul individualului, interesul pentru forme şi structuri. Cine studiază filozofia mai nouă, aşa cum s-a constituit din reacţiunea faţă de pozitivism, recoltează impresia hotărîtă că omul estetic a fost din nou chemat să-şi spună cuvîntul. Amoralismul lui Nietzsche, intuiţionismul lui Bergson, istorismul lui Dilthey sînt concepţii ridicate nu numai prin ajutorul funcţiunilor logice, dar şi prin unele din darurile mai suple ale inteligenţei, ca şi prin toate acele afirmaţii de valori care constituie pe artist.

M. Frischeisen-Köhler, un cercetător care s-a oprit o dată asupra problemei pe care o discutăm aci, avea deci dreptate să observe că deosebirile care păreau a se fi statornicit la un moment dat între filozofie şi poezie nu mai sînt pentru noi atît de radicale.[1] Desigur, spre deosebire de romantici, Frischeisen-Köhler crede că interpretările filozofice ale lumii n-au nimic de folosit din viziunea poeţilor. Poezia, redusă la singurele ei puteri, nu ajunge niciodată la o concepţie despre lume. Dacă totuşi unele opere poetice manifestă o astfel de concepţie, ne este uşor de făcut dovada că ea rezultă totdeauna din influenţa unui filozof. S-a arătat adeseori în ce măsură este îndatorat Goethe lui Spinoza sau Schiller lui Kant, şi încercarea poate fi reluată pentru toţi poeţii care au fixat în opera lor un mod de răsfrîngere filozofică a lumii şi vieţii. Părerea lui Frischeisen-Köhler este, fără îndoială, discutabilă, dacă ne gîndim că un istoric al filozofiei de profunzimea lui Karl Joël a încercat să probeze cît de mult datoreşte filozofia presocratică a naturii liricii greceşti din veacul al VII-lea şi al VI-lea. Sentimentul naturii a precedat totdeauna cunoştinţa naturii. Un poet ca Alceu stă la originea curentului care produce filozofia ioniană, după cum entuziasmul pentru natură al lui Petrarca deschide calea pe care vor păşi marii cercetători naturalişti în Renaştere, un Leonardo, Bruno, Cardano, Telesius etc.[2] Dacă însă M. Frischeisen-Köhler nu se opreşte asupra acestor împrejurări, el trebuie să recunoască totuşi că în erijarea sistemelor

[1] Frischeisen-Köhler, *Philosophie und Dichtung*, în *Kant-Studien*, XXI. Bd., 1916, p. 93 urm.

[2] K. Joël, *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik*, 1906, 2. Aufl., 1925, p. 29 urm. ş. passim.

lor, filozofii au făcut adeseori apel la energii sufleteşti care aparţin în mod propriu poeţilor. Altfel nu s-ar explica faptul că un sistem filozofic nu este niciodată produsul exclusiv al metodelor ştiinţifice. Construcţia lui presupune afirmaţii iraţionale ale unor valori, gesturi subiective de opţiune între mai multe soluţii posibile şi o lucrare de rotunjire şi întregire a totalului, care sînt identice în esenţa lor cu actele fundamentale ale creaţiei artistice.[1] Filozofii îşi asociază apoi, după cum arată mai departe Fr. Köhler, unele din facultăţile specific poetice, cum ar fi înţelegerea simpatetică a acelor realităţi iraţionale care scapă prin plasa conceptelor logice. Ei recurg, în fine, la mijloacele exprimării poetice, ori de cîte ori este vorba să facă sensibile „temelia vie a concepţiei pe care o reprezintă, valoarea şi puterea de viaţă a intuiţiilor lor".

Cu aceasta atingem însă o altă latură a problemei „filozofiei ca poezie". Cine parcurge fragmentele unui Fr. Schlegel sau Novalis este uimit să constate că aceşti purtători de cuvînt ai romantismului, deşi în soluţie teoretică sînt înclinaţi să şteargă limitele dintre filozofie şi poezie, în practica literară, în modul lor de a scrie, ei menţin aceste limite cu cea mai mare străşnicie. Preferinţa pentru formularea abstractă este absolut evidentă în însemnările lor filozofice. Nu mai vorbim de marii gînditori sistematici ai romantismului, oameni, dealtfel, cu vii preocupări artistice, care au atins în notaţia abstractă un grad de ariditate nemaicunoscut pînă atunci. Schopenhauer este o excepţie printre ei. Textele unui Schelling sau Hegel sînt însă constituite dintr-o deasă reţea de noţiuni generale, prin care nici o reprezentare sensibilă nu mai pătrunde. Greutatea cu care străbatem îndeobşte aceste texte provine din faptul că mai niciodată inteligenţa nu este susţinută de intuiţie, raţionamentul nu se aliază nicicînd cu imaginaţia. Abia în curentul antiintelectualismului recent expresia poetică şi-a recucerit în filozofie drepturi care sînt vechi, deoarece presocraticii, apoi Socrate şi Platon le recunoşteau cu cea mai mare bunăvoinţă. Cugetători ca Nietzsche şi Bergson au devenit astfel şi mari scriitori. Vechea

[1] Vederi asemănătoare la M. Dessoir, *Die Kunst-Formen der Philosophie*, 1928, în vol. *Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1929, p. 152 urm.

ariditate, care mai înainte trebuia să dea o idee de intransigență științifică a cercetătorului, a cedat într-o anumită măsură. Bunăvoința filozofiei contemporane față de formele exprimării estetice capătă, dealtfel, un caracter principial. Trecînd cu vederea interegnul așa-numitei filozofii științifice, au apărut în vremea din urmă cercetători care par a crede că formele artistice sînt absolut congeniale în filozofie. Astfel, un M. Dessoir, observînd că filozofia se dezvoltă în trei direcții, în aceea a cercetării absolutului, a profesării unei doctrine despre natură și societate sau a edificării omului, crede a putea afirma că formele firești de cristalizare ale acestor preocupări sînt cele trei mari genuri poetice, drama, eposul și lirica.[1] Cercetarea presupune, în adevăr, formulare a problemei, adică întrebare, apoi dezbatere cu sine însuși sau cu altă persoană, ceea ce conduce la forma monologului sau a dialogului filozofic, adeseori folosite în decursul istoriei gîndirii. Profesarea unei doctrine (*Lehren*) ar lua apoi forma poemei didactice, pe care au ilustrat-o altădată un Parmenide sau Lucrețiu. În fine, filozofii care urmăresc edificarea omului, o influențare mai adîncă a atitudinii lui, nu pregetă să facă apel la forma exprimării lirice. În același fel a arătat, acum în urmă, R. Daumal, un bun cunoscător al filozofiei grecești și indice, care este rolul imaginii poetice în limbajul filozofic. Transpuneți, ne invită Daumal, renumita imagine a lui Heraclit: „nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași fluviu", în formă științifică și prozaică, pentru a obține: „două fenomene, în două timpuri deosebite, nu pot fi identice etc."[2] Nimănui nu-i poate scăpa că numai în prima formă adevărul heraclitian dobîndește pentru noi importanța unui eveniment vital, în timp ce, în transpunerea lui prozaică, el nu mai este decît o constatare moartă, fără aderențe mai adînci cu subiectivitatea noastră și fără posibilitatea de a o influența în chip durabil. Iar dacă filozofiei se cuvine să-i cerem o acțiune asupra vieții,

---

[1] M. Dessoir, *op. cit.*, p. 154 urm. Vd., în același sens, vechea observație a lui Novalis: *„Wie Epos, Lyra und Drama* din *Elemente der Poesie, so gibt es auch ähnliche Elemente der Szienz oder Wissenschaft..."*, *op. cit.*, p. 163.

[2] R. Daumal, *Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionels*, in *Recherches philosophiques*, IV, 1934—5, p. 217 urm.

se înțelege ce loc trebuie să rezervăm în cuprinsul ei imaginilor poetice.

Este timpul de a considera critic feluritele poziții delimitate pînă acum. Nu încape îndoială că vechea identificare romantică dintre filozofie și poezie nu mai poate fi a noastră. Căci dacă așa-numita cunoștință poetică ar fi adevărata cunoștință sau dacă i-ar fi numai superioară și ținta ei, așa cum Schlegel sau Novalis au afirmat-o de mai multe ori, nu s-ar înțelege de ce există filozofia și de ce se menține? În succesiunea formelor vieții și ale spiritului, ulteriorul și superiorul sacrifică anteriorul și inferiorul. Se vede însă că nu acesta este raportul dintre filozofie și poezie, de vreme ce cultura le menține în permanentă simultaneitate. Mai logic este radicalismul estetic al lui Keyserling. O artă nu face inutilă pe celelalte și, dacă filozofia nu este decît lucrare formală aplicată faptelor științifice și legilor gîndirii, se poate înțelege coexistența ei cu alte activități plăsmuitoare ale spiritului, de pildă cu poezia. Totuși, potrivit ideilor noastre generale, filozofia este altceva decît lucrare plastică, de coordonare și unificare. Toate aceste activități au în filozofie un scop care depășește simpla întocmire a unui întreg armonios. Filozoful lucrează în virtutea conștiinței că icoana sa despre lume cu cît va deveni mai unitară, mai coerentă și mai bine proporționată, cu atît va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă. „Ce este oare adevărul, se întreabă Keyserling, decît desăvîrșire estetică?" Dacă însă adevărul sistemelor filozofice n-ar fi altceva, ar trebui atunci să ne mulțumim a-l contempla, fără să ne mai preocupe discuția și critica lui, amendarea lui în părțile care ni se par problematice, extinderea și adîncirea lui în acele care sînt susceptibile de progres. De fapt însă aceasta este atitudinea pe care o adoptăm față de filozofie, ca o dovadă că cerințele pe care aceasta le adresează spiritului nostru sînt cu totul diferite de acele pe care ni le adresează arta.

Este drept că cel puțin două momente în opera sistematică a filozofiei prezintă izbitoare analogii cu creația artistică. Opțiunea subiectivă pentru o anumită soluție și acțiunea de stabilire a întregului nu sînt determinate, mai cu seamă în metafizică, de fapte și de metode obiective. Dacă ne de-

cidem să comparăm, după cum ne invită Frischeisen-Köhler, ceea ce impune observaţia şi experimentul în filozofie cu ceea ce le adaugă spiritul nostru, din propria lui spontaneitate, în opera de interpretare, de rezolvare a greutăţilor şi de întregire a totalului, constatăm cu uşurinţă că cea de-a doua parte este mult mai întinsă decît cea dintîi. Ceea ce devine un sistem filozofic pînă la urmă urcă din profunzimi ale individualităţii şi dintr-o aspiraţie către totalitate şi necondiţionat, care însufleţeşte şi pe poet. Fără spirit poetic, speculaţia filozofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcţiile sistematice ale filozofiei şi alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate şi că întreaga întreprindere a filozofării se rezolvă în funcţiunile lui. Rolul imaginaţiei poetice în cercetarea filozofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenţia poeziei în filozofie este un efect al limitelor raţiunii şi trebuie primită ca atare. Consecinţele acestei atitudini sînt foarte importante. Pentru a le înţelege mai bine, comparaţia cu felul de a ne comporta în problema libertăţii şi determinismului moral are o deosebită valoare euristică. Se pot trage, în adevăr, consecinţe practice felurite din faptul că unii oameni recunosc chipul în care sînt determinate acţiunile lor, continuînd să se comporte totuşi ca nişte oameni liberi, pe cînd alţii nu numai că recunosc în toate împrejurările determinismul, dar nu fac nici un efort pentru a-l depăşi şi înfrînge. Lipsiţi cu desăvîrşire de libertate nu sînt decît cei din urmă dintre aceşti indivizi. Căci, printre feluritele motive ale faptelor noastre, există şi ideea libertăţii. Numai cine nu acordă nici un rol acestei idei este sclav cu totul. Tot astfel, pentru constituirea unei opere de gîndire, este o împrejurare deosebită dacă, folosind funcţiunile poetice ale spiritului, continuăm a ne comporta ca filozofi sau dacă, renunţînd la orice veleitate de întregire a unei icoane raţionale a lumii, nu mai facem să funcţioneze decît facultăţile poetice. În cazul celei de-a doua atitudini, opera filozofării se găseşte, de fapt, în lichidare.

Acelaşi lucru se poate spune despre întrebuinţarea imaginilor filozofice în poezie. Există unele momente în cursul expunerii filozofice în care spiritul, resimţind insuficienţa mijloacelor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginii poetice. Faptul se produce în două împrejurări : atunci cînd autorul scrierii filozofice doreşte să sprijine efortul raţional al cititorului său printr-o imagine intuitivă sau cînd propria lui intuiţie poartă asupra unui obiect ireductibil la datele raţiunii. Necesităţile expunerii sau ale obiectului recomandă adeseori folosinţa imaginii poetice. R. Daumal crede că intervenţia ei se impune şi atunci cînd filozofia doreşte să lucreze şi ca o forţă practică şi îndrumătoare a vieţii. Oricum ar fi, imaginea împlineşte totuşi funcţiuni deosebite în poezie şi filozofie. Căci, pe cînd imaginea poetului este preţuită în sine, aceea a filozofului nu face decît să vehiculeze un sens care nu numai că o depăşeşte, dar care se impune cu preferinţă atenţiei cititorului. Evident, în practica lucrurilor, distincţia este oarecum greu de făcut. Căci, după cum putem adăuga îndată, la adevăraţii poeţi imaginile sînt purtătoarele unui sens general. Totuşi, după cum Daumal însuşi concede, interesele cunoaşterii rămîn pentru ei secundare, în timp ce pentru filozofi ele primează.[1] Să mai adăugăm că necesităţile exprimării poetice în filozofie nu legitimează abuzurile ei. Nici măcar pentru raţiuni estetice. Frumuseţea scrisului filozofic nu poate să rezulte decît dintr-o justă adaptare a mijloacelor lui la scopurile pe care le urmăreşte. Frumuseţea scrisului filozofic nu este de ordinul sensibilităţii, ci al abstracţiunii. Abuzul imaginaţiei şi al sensibilităţii în filozofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust.

Trebuie să constatăm că soluţia care se impune în problema filozofiei ca poezie nu este absolut simetrică cu aceea pe care a trebuit s-o adoptăm în chestiunea poeziei filozofice. Căci, pe cînd poezia ni s-a dovedit că poate atinge, în direcţia aprehendării absolutului, intuiţiile cele mai înalte, fără să împrumute conţinuturile abstracte ale filozofiei, aceasta din urmă, în formele ei mai evoluate, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filozofie, dar nu şi o filozofie fără poezie, deşi nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor şi al epigonilor lor. Această stare de lucruri provine poate din faptul că poezia

[1] R. Daumal, *op. cit.*, *ibid.* Vd., în acelaşi sens, M. Dessoir, *op. cit.*, p 153 urm.

pune în mişcare energii mai spontane şi mai primitive ale sufletului. Fără să credem, împreună cu Vico sau Hegel, că poezia este o formă inferioară şi anterioară a spiritului, menită să fie depăşită prin reflecţie filozofică, socotim totuşi că ea interesează funcţiuni mai spontane ale lui. Spontaneitatea şi inferioritatea nu sînt nicidecum termeni sinonimi. Spontaneitatea unor funcţiuni nu spune nimic cît priveşte rangul valorii lor. Valoarea poeziei este foarte mare, rolul ei în viaţa sufletească este covîrşitor, dar energiile care o produc fac parte din rîndul facultăţilor care nu cer vreun exerciţiu pregătitor. Gîndirea filozofică este însă o funcţiune laborioasă, procedînd prin meditaţii succesive, încît manifestările ei nu se pot lipsi de forţele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemîna spiritului. Astfel se face că reflecţia filozofică lucrează în bună parte cu forţele poetice ale spiritului şi că, în munca de cucerire a adevărului, acţiunile care derivă din aceasta din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacţi nu se pot niciodată lipsi. Există deci o poezie fără filozofie, dar nu şi o filozofie fără poezie. O constatare care nu legitimează întru nimic abuzul liric în operele unora dintre gînditorii mai noi, un abuz care nu apare totdeauna din nevoia de a înmlădia sau de a extinde raza de acţiune a instrumentului filozofic, ci din aceea de a ascunde lipsa lui de preciziune şi de eficacitate. Filozoful care, în loc de a desfăşura efortul consecvent şi auster al cunoaşterii, preferă să închipuie şi să cînte, afirmă odată cu aceasta un profund scepticism cît priveşte valoarea specifică a contribuţiei lui şi legitimează neîncrederea cu care i se răspunde pînă la urmă.

INTERPRETAREA FILOZOFICĂ A POEZIEI

Împrejurarea că acelaşi conţinut de valori spirituale poate fi exprimat fie prin intuiţiile poeziei, fie prin abstracţiile filozofiei, s-a dovedit plină de consecinţe pentru cercetarea noastră de pînă acum. Ni s-a arătat astfel că, deoarece comunică prin rădăcinile lor, poezia n-are nevoie să împrumute conţinuturile doctrinare ale filozofiei pentru a-şi deschide drumul către revelaţiile cele mai adînci ale spiritului. În

ramura ei care nu s-a pozitivat, care nu s-a consacrat cercetării fenomenelor şi n-a devenit ştiinţă, filozofia rămîne încercarea de a cunoaşte absolutul. Poezia adevărată şi marea poezie pătrunde şi ea pînă în sfera absolutului, pe care îl mijloceşte însă nu atît în forma cunoaşterii, cît în aceea a experienţei, şi nu prin ajutorul raţiunii şi al conceptelor, ci prin acela al fanteziei şi al intuiţiilor. Aşa se explică faptul, observat de mai multe ori în cursul reflecţiei moderne asupra poeziei, că, fără să formuleze vreo idee, fără să speculeze savant şi fără să îndoctrineze, poezia este şi ea purtătoarea unui sens absolut, întocmai ca filozofia, deşi în alt chip şi cu alte mijloace. Situaţia ar mai putea fi caracterizată spunîndu-se că filozofia şi poezia sînt manifestări paralele în suprafaţă şi convergente în adîncime. Descinzînd deci pe direcţia proprie poeziei, pînă în acel punct ideal al adîncimii, şi reurcîndu-ne pe direcţia proprie filozofiei, putem obţine transmutaţia intuiţiilor celei dintîi în abstracţiunile celei din urmă. Interpretarea filozofică a poeziei nu devine o acţiune posibilă a spiritului decît din pricina acelei comunicări mai adînci a lor, care rămîne, dealtfel, fără nici o influenţă cît priveşte formele lor particulare de manifestare. Dar, deşi interpretarea filozofică a poeziei nu-şi poate propune decît mutaţia intuiţiilor de idei, ea şi-a depăşit adeseori programul ei, considerînd poezia ca pe operele filozofiei, adică în acelaşi chip ca pe nişte lucrări al căror caracter ar proveni din conţinutul lor intelectual. Cine îşi atribuie deci sarcina de a distinge varietăţile interpretării filozofice a poeziei are de îndepărtat, în primul rînd, mai multe erori. Unele din ele foarte vechi şi foarte durabile.

Primele încercări de interpretare filozofică a poeziei le întîmpinăm la filozofii şi criticii literari ai antichităţii greceşti în legătură cu poemele lui Homer. O idee necontenit reluată a antichităţii a fost aceea de a găsi sensul mai adînc al poemelor, ceea ce, cu termenul propriu grec, se numea *hyponoia*. Încă din sec. al V-lea a. Cr., filozoful Anaxagora credea a putea desluşi în poemele homerice felurite alegorii ale virtuţii sau dreptăţii. Metoda se răspîndi în cercul şcolarilor lui şi unul dintre aceştia, Metrodoros din Lampsacos, tălmăci toate legendele homerice ca pe nişte alegorii fizice,

adică în legătură cu substanțele și forțele naturii.[1] În vremea lui Platon, după cum aflăm dintr-o însemnare a *Republicii*, înțelegerea eposurilor homerice ca niște alegorii era foarte răspîndită. Platon se comportă însă cu tot scepticismul față de încercarea de a nu vedea în Homer decît pe gînditorul care își figurează concret ideile. Adîncul lui instinct poetic îl ținea departe de abuzul unei astfel de interpretări și de falsa și intelectualista noțiune a poeziei pe care ea o presupune. Indicațiile lui *Ion* sînt, în această privință, edificatoare, deși Platon însuși recurge adeseori la alegorii, ca aceea a peșterii din *Republica* sau a carului înhămat cu doi cai, în *Phaidros*, pentru a nu vorbi decît de cele mai cunoscute. Metoda alegorizantă cîștigă într-acestea noi aderenți, printre stoici și cinici, printre gramaticii aparținînd școlii din Pergam. O reacțiune se produce odată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre care un Erathostene sau Aristarh observă că poezia nu trebuie să instruiască, ci să delecteze și că poeții se cuvin a fi înțeleși în ei înșiși. Tradiția interpretărilor alegorice se continuă totuși, încît retorul Cornutus, în secolul I, o aplică într-o întreagă operă consacrată mitologiei. Astfel legenda lui Cronos care își mănîncă copiii, cu excepția lui Zeus, devine alegoria timpului care condiționează apariția și dispariția tuturor ființelor muritoare, dar nu și pe a celor eterne. Pe aceeași cale dorește autorul unei opere consacrate alegoriilor homerice și atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzația de a fi folosit detalii lipsite de pietate. Astfel săgețile lui Apollo care răspîndesc ciuma nu sînt decît alegoria razelor de soare capabile, după părerea obștească, să provoace acest efect. Nu vom lungi însă lista tuturor interpreților alegorizanți ai mitologiei și poeziei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rîndul scriitorilor latini, printre care Lucrețiu însuși deslușește, odată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisif sau Cerber, alegorii ale păcatelor sau suferințelor oamenilor. Poemele lui Vergiliu au avut și ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aci o întreagă serie de comentatori, cu

[1] Diogene Laerce, *Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres*, tr. fr. Genaille, Tome I, p. 89.

Aenius Donatus, Lactantiu, Augustin și Fabius Fulgentius.[1] Evul mediu sporește la rîndul lui literatura interpretărilor alegorice, în tendința de a găsi în textele antice și profane înțelesurile iubite de biserică. Odiseu rătăcind gol printre feaci devine astfel alegoria virtuții cu neputință de răpit omului care a pierdut altfel totul. Mai cu seamă gramaticului și episcopului african Fulgentius i se datorește ideea că zeii păgîni nu sînt oameni divinizați, așa cum arătase, încă din sec. al IV-lea a. Cr., Evemeros, și nici demoni, așa cum credeau unii din părinții bisericii, ci alegoriile viciilor și virtuților, ale faptelor și acțiunilor omenești.[2] Dacă la toate acestea adăugăm faptul că metoda alegorizantă a fost aplicată și *Cîntării cîntărilor*, încă din timpul iudaismului antic, care a dat și marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo, și că ea a sporit, la finele evului mediu și mai tîrziu, enorma literatură de comentarii consacrată *Divinei Comedii* a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poeziei a dovedit mai multă vitalitate și a fost mai îndelung și mai consecvent întrebuințat. Rareori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Eroarea metodei alegorizante este cu atît mai primejdioasă cu cît ea îmbracă aparențele adevărului. Căci fără îndoială că poezia are și o dimensiune adîncă. Peste evocările naturii sensibile sau morale ea răspîndește reflexele unei alte lumi. Splendoarea realului, așa cum trăiește în cîntecele poeților, provine din sensul care o susține, din profunda perspectivă care o cuprinde și-i dă întregul ei relief. Metoda alegorizantă pornea deci de la o intuiție justă în tendința ei de scormonire, de investigație a adîncimilor. Eroarea ei începe din momentul în care socotește că în acest plan se găsesc concepții intelectuale închegate, pe cînd acestea nu sînt decît tot moduri particulare ale spiritului de a traduce absolutul și inefabilul. Am arătat și în alte părți că, în dialectica momentelor spirituale, poezia nu este anterioară filozofiei și

[1] În această privință materialul a fost grupat de Konrad Müller. *Allegorische Dichtererklärung*, în *Pauly-Wissova Real-Encyklopädie der Klassischen Altertumswissenschaft*, Suplementband IV, 1924, col. 16 urm. Vd., de asemeni, excelentul referat al lui G. Mezzoni, *Allegoria*, în *Enciclopedia italiana*, vol. II, 1929 — VII.

[2] Vd., asupra acestora, K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, I—II, 1914—24, în special vol. I, p. 21 urm. și passim.

nici dimpotrivă. Ele sînt momente simultane şi consecutive deopotrivă experienţei absolutului. Neajunsul metodei alegorizante provine din faptul că interpretează simultaneitatea ca succesiune, închipuindu-şi pe poeţi ca nişte filozofi iniţiali, care se hotărăsc în cele din urmă la exprimarea figurată a concepţiilor lor. Cine urmăreşte dezvoltarea metodei alegorizante trebuie să ajungă la G. Vico, în secolul al XVIII-lea, pentru a afla divulgarea modernă a acestor erori. *Scienza nuova* (III, I etc.) ne arată, în opoziţie declarată cu alegoriştii antichităţii, că Homer nu este un filozof. Reprezentant al unei civilizaţii poetic-eroice, meritul lui nu trebuie căutat în concepţiile sale intelectuale, ci în forţa fanteziei şi în sublimitatea caracterelor pe care le-a creat. Reluată în Germania de filologul Heyne, metoda alegorizantă cunoaşte, în fine, opoziţia lui Schelling. Evident, întrucît pentru Schelling poezia este sinteza particularului cu generalul, deplina întrepătrundere simbolică a aparenţei cu ideea, se înţelege că aceasta din urmă poate fi extrasă şi izolată din unitatea care o conţine, dar numai cu sacrificiul acestei unităţi. Schelling recunoaşte că înţelesul alegoric al poeziei există în ea, în stare de „posibilitate". Cine extrage această posibilitate distruge însă poezia. Aşa se face că înţelegerea alegorică a lui Homer ar fi produsul unei epoci bătrîne: o observaţie, fără îndoială, eronată deoarece printre primii alegorişti am întîlnit pe un filozof al veacului al V-lea, pe Anaxagora. Mai multă dreptate are Schelling cînd afirmă că mitologiile sfîrşesc în alegorii. „Sfîrşitul mitului grec este cunoscuta alegorie a lui Amor şi Psyche."

Odată cu Schelling şi cu alţi esteticieni romantici, un Solger sau un Vischer, se produce trecerea de la înţelegerea alegorică la înţelegerea simbolică a poeziei. Poezia începe a fi concepută din ce în ce mai puţin ca expresia sensibilă a ideii, deşi excepţiile alegorizante nu lipsesc, pentru a fi răsfrînte ca intima fuziune a ideii cu aparenţa. Între sensibilitate şi semnificaţie ideală nu mai sînt postulate legături exterioare, ci o întrepătrundere profundă, care permite a intui ambele aspecte prin aceeaşi acţiune a spiritului. Dar această transformare în concepţia generală a poeziei n-a avut urmări prea însemnate în problema interpretării filozofice a poeziei. Critica romantică a continuat să caute *ideile* latente ale poeziei, deoarece esteticienii afirmau că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a operelor, cu nimic mai prejos de argutiile alegoriştilor, putem să urmărim într-unul din instructivele capitole pe care Kuno Fischer le-a consacrat cercetării dinaintea sa, în cartea pe care a scris-o despre *Faust* de Goethe. Nu putem urmări aci detaliile dezvoltării criticii romantice. Indicarea poziţiei sale este suficientă. Neajunsul ei provine din faptul că modelul poetic romantic a fost mai totdeauna poezia filozofică simbolică, adică aceea care are un conţinut latent de idei figurate. Am văzut însă că poezia n-are nevoie nicidecum să exprime idei, ci numai să se dezvolte din intuiţiile spirituale ale absolutului. Ideea şi intuiţia absolutului nu sînt unul şi acelaşi lucru. Ideea nu este decît una din formele în care se realizează intuiţia absolutului; cealaltă formă o găsim în imaginile şi armonia poeziei. În adîncurile poeziei nu este deci necesar să întîmpinăm idei, concepţii doctrinare, ci numai acele intuiţii spirituale despre care am vorbit. În cazul acesta lucrarea de interpretare filozofică a poeziei nu mai este decît o operaţie de mutaţie a poeziei în idee, un simplu exerciţiu de paralelizare.

Alte neajunsuri ale metodei care îşi propune să refacă doctrina despre viaţă şi lume a poeţilor provin din faptul că ea consideră operele poeţilor ca pe nişte sisteme filozofice, deşi analogia dintre unele şi altele este cu neputinţă de susţinut. Se ştie totuşi că W. Dilthey — care a stabilit odată tipurile de concepţie filozofică, distingînd materialismul şi pozitivismul, idealismul obiectiv (panteismul) şi idealismul libertăţii — a arătat că ele pot fi identificate şi în operele poeţilor.[1] E. Ermatinger, care a arătat, la rîndu-i, cum s-ar putea aplica în literatură tricotomia lui Dilthey, ne-a atras atenţia şi asupra dificultăţilor pe care le implică această metodă.[2] Căci, spune Ermatinger, în timp ce concepţia filozofului se cristalizează în cea mai mare parte din situarea lui dialectică faţă de concepţiile anterioare, aceea a poetului

---

[1] W. Dilthey, în *Kultur der Gegenwart*, I, 6, p. 51 urm. Vd. *id.*, *Die Typen der Weltanschauung*, 1911, în scrierea colectivă *Weltanschauung*.

[2] E. Ermatinger, *Das dichterische Kunstwerk*, 1921, 2. Aufl., 1922, p. 117 urm.

rezultă din confruntarea directă a eului cu lumea. Sistemul lui Spinoza a apărut din încercarea de a aplana greutăţile cuprinse în acela al lui Descartes. Kant cucereşte poziţia sa prin referire la dogmatismul lui Leibniz-Wolff şi la senzualismul englez. Fichte construieşte pe cîştigurile lui Kant ş.a.m.d. O astfel de referire la ideile înaintaşilor întîmpinăm numai la poeţii epigoni, al căror conţinut este lipsit de orice „forţă productivă", de orice „dinamică". Adevăraţii creatori se situează direct în faţa familiei şi a societăţii, a statului, bisericii sau ştiinţei etc. Din această pricină putem vorbi de o continuitate în dezvoltarea gîndirii filozofilor sistematici, nu însă şi despre aceea a cugetării poeţilor. Să adăugăm, împreună cu Ermatinger, că ideile poeţilor trebuiesc refăcute nu numai din reflecţiile lor exprese, dar şi din simbolurile lor şi că este nespus de greu a traduce conţinutul spiritual al acestora într-o limpede şi categorică formulare abstractă. Pentru toate aceste motive, Ermatinger socoteşte că metoda care constă în a considera operele poeţilor în acelaşi fel ca pe sistemele filozofilor este în cea mai mare parte inaplicabilă. Gîndirea poeţilor nu poate fi extrasă cu o desăvîrşită claritate conceptuală din simbolurile lor şi nici nu poate fi înţeleasă din situarea lor dialectică faţă de înaintaşi, cu care nu-i uneşte vreo legătură de dezvoltare continuă. Dar metoda aceasta, în care se perpetuează concepţia romantică despre prezenţa ideii în poezie, nu este aplicabilă, de fapt, decît pentru cazurile speţei ei filozofic-didactice sau simbolice. Acolo însă unde avem de-a face cu compoziţii care nu manifestă prezenţa nici unei idei, deşi ele conţin intuiţii spirituale dintre cele mai înalte, metoda amintită nu are nici o posibilitate de aplicare. Putem vorbi, în adevăr, despre o filozofie a lui Goethe şi Schiller, a lui Vigny sau Eminescu, nu însă şi despre una a lui Villon, Heine sau Verlaine. Interpretarea filozofică a acestora din urmă este totuşi posibilă, deşi ea nu poate fi altceva decît o transpunere a lor în regimul inteligenţei şi, în chipul acesta, un mijloc de a ni-i apropia şi pe cale intelectuală.

Trebuie apreciat deci ca un cîştig al cercetării mai noi metoda care nu caută în poezie idei, ci experienţe metafizice, moduri de aprehendare ale absolutului devenite manifeste în caracterul artistic al operei, de pildă în amănuntele organizării ei formale. În chipul acesta, un elev al lui Dilthey,

H. Nohl, a arătat cum cele trei poziţii distinse de maestrul său, concepute de data aceasta nu ca sisteme doctrinare ci ca sentimente metafizice ale lumii, explică particularităţile armoniei lor [1]. Am analizat mai pe larg, în *Dualismul artei*, modul de procedare şi rezultatele lui H. Nohl. Aci poate fi reamintit, cu titlu de exemplificare, cum dinamica naturală şi odihnitoare a versului lui Goethe şi aceea laborioasă a lui Schiller par a se ridica, la cel dintîi, din împăcarea panteistă cu lumea, iar la cel de-al doilea din poziţia sentimentală a idealismului libertăţii, adică a acelei atitudini eroice care resimte lumea ca o proiecţie a subiectivităţii şi ca un material al voinţei etice a omului. Liricul Goethe este omul pentru care lumea are un sens deplin, deoarece ea este străbătută de un principiu spiritual imanent, pe cînd Schiller este omul care luptă, deoarece lumea nu-şi dobîndeşte înţelesul şi valoarea decît abia prin fapta şi sîrguinţa lui. Aceste poziţii spirituale, care nu sînt totuşi nişte filozofii sistematice, se resimt pînă şi în armonia celor doi poeţi.

Tot atît de liberă faţă de obligaţia de a găsi un conţinut doctrinar în poezie şi tot atît de scutită de primejdia de a i-l atribui, pe nedrept, este metoda care, pornind de la unitatea de stil a unei culturi, ajunge să observe afinităţile pe care le prezintă, în interiorul ei, poezia cu filozofia şi găseşte astfel justificarea faptului de a vorbi despre una din ele în termenii celeilalte. Morfologia modernă a culturilor este cadrul în care se construieşte această nouă varietate a criticii filozofice. Premisa ei este existenţa unui etos unitar, care străbate, leagă între ele şi dă aceeaşi direcţie tuturor manifestărilor unei culturi. Aplicată cu dibăcie de mai mulţi cercetători germani, printre care un Simmel sau un Spengler, ea a permis întrebuinţarea unor noţiuni apărute în sfera anumitor manifestări culturale, la sfere cu totul deosebite. Astfel noţiunea literară a „fausticului" a devenit, pentru Spengler, termenul care se poate aplica şi religiei şi filozofiei şi eticii civilizaţiei răsărite odată cu popoarele moderne ale Europei. Tot astfel termenul de „impresionism", întrebuinţat mai întîi de pictorii francezi în jurul anului 1880, a devenit categoria tuturor manifestărilor de cultură în aceeaşi epocă. În acest cadru s-a putut

[1] H. Nohl, *Typische Kunststile in Dichtung und Musik*, în vol. *Stil und Weltanschauung*, 1920, p. 95 urm.

stabili înrudirea dintre concepţia fenomenalistă la finele veacului al XIX-lea cu poezia din acelaşi timp. Din opoziţia faţă de conceptul „adevărului" în naturalismul lui Zola, ajunge un critic ca Hermann Bahr să arate că aşa-numitul „adevăr" se reduce pentru fiecare ins la impresia lui subiectivă. Este ceea ce susţinea tocmai în acea vreme un filozof ca Ernst Mach, pentru care lumea se rezolvă în simpla simultaneitate sau succesiune a senzaţiilor. Pictorii timpului afişează şi ei programul de a înfăţişa lumea nu aşa cum *este*, ci cum *apare*. Poziţia aceasta se transmite şi cercurilor literare, unde se poate urmări acelaşi proces de desubstanţializare a lumii în înfăţişarea ei, aceeaşi înclinaţie de a o topi în senzaţie şi vibraţie sentimentală subiectivă.

Într o carte mult citită la vremea ei, R. Hamann[1] a analizat cu fineţe particularităţile poeziei impresioniste, printre ai cărei reprezentanţi trece pe Verlaine şi Maeterlinck, pe Ştefan George, în prima lui epocă, pe Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz şi Max Dauthendey, la care descoperă deopotrivă aceeaşi tendinţă de intensificare a factorului senzorial, aceeaşi aplecare de a dizolva formele obiective ale versificaţiei şi construcţiei poetice, pentru a le înlocui cu ritmica interioară a stărilor de conştiinţă. Versul liber, sugestia muzicală, notaţiile discontinue, sinesteziile sînt cîteva din mijloacele pe care le foloseşte poezia impresionistă pentru a ne vrăji lumea ca *aparenţă*. În aceeaşi vreme psihologismul invadează toate disciplinele filozofice. Conceptul lumii se interiorizează. Transcendentalismul este atacat pe toate poziţiile. Realitatea este înţeleasă ca un conţinut al subiectului (Rickert) sau ca senzaţie (Mach). Ideea spaţiului este înfăţişată construindu-se din senzaţii de tact şi mişcare. Printre organele filozofiei, intuiţia începe a fi mai apreciată decît conceptul şi, în locul cunoştinţei generalului, este preferată acea a individualului şi unicului. Istorismul ajunge să stăpînească astfel toate domeniile filozofiei. În locul cunoştinţei abstracte este preferată trăirea, experienţa directă a lucrurilor şi, întru cît îşi propune să mijlocească astfel de experienţe, filozofia ia forme artistice şi literare. Nimănui nu-i poate scăpa justeţea apropierilor, evidenţiate cu atîta măiestrie de

[1] R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, 1907, 2. Aufl., 1923, p. 56 urm., apoi p. 85 urm.

Hamann, între poezia şi filozofia impresionismului. Subordonîndu-se aceleiaşi unităţi stilistice, poezia şi filozofia manifestă numeroase înrudiri şi afinităţi, care ne permit a vorbi despre una în valorile celeilalte. Avantajele metodei stilistice, aplicate de numeroşi cercetători, printre care Hamann este numai un exemplu, sînt evidente, dacă ne gîndim că, devenindu-ne posibil să vorbim despre ea în termeni conceptuali, poezia intră mai bine în stăpînirea noastră intelectuală. Am arătat apoi că sfera ei de aplicaţie este mai întinsă, întrucît ne îngăduie să vorbim despre o filozofie a poeţilor chiar acolo unde nu întîmpinăm urmele exprese ale reflecţiei teoretice. Totuşi, metoda care porneşte de la unitatea culturală de stil are şi ea limitele ei. Căci ea nu poate fi aplicată decît poeziei care aparţine unui ciclu cultural definitiv închegat. Acolo însă unde viaţa culturală se găseşte în curs de desfăşurare şi unde fizionomia generală a epocii n-a dobîndit încă trăsături stabile şi precise, acolo unde unitatea de stil a culturii nu ni se vesteşte în termeni de o desăvîrşită limpezime, nici legăturile dintre poezie şi filozofie nu ne apar cu aceeaşi claritate. Neputîndu-le subordona aceluiaşi stil unic, relaţiile dintre filozofia şi poezia contemporană devin cu totul imprecise. Metoda stilistică este deci mai mult un instrument de investigaţie istorică decît unul de cercetare a creaţiei contemporane şi vii.

Oricare ar fi meritul metodelor filozofice amintite în cele din urmă şi netăgăduitele lor avantaje faţă de interpretările alegorice ale celor vechi şi faţă de cele simbolice ale romanticilor, ele nu sînt cu totul scutite de unele neajunsuri. Atît criticii care înţeleg operele poeţilor prin descoperirea atitudinilor tipice care le susţin, cît şi aceia care le interpretează subordonîndu-le unităţii stilistice a culturii respective, nu ajung să pună în lumină decît ceea ce este general în ele. Aceste metode tipizează opera şi lasă, în consecinţă, să le scape ceea ce este cu totul unic în ea. Născute din spiritul psihologiei moderne a structurilor şi din al istorismului, amintitele interpretări filozofice ale poeziei nu izbutesc să coboare pînă la adîncimea ei individuală. Căci dacă îl înţelegem pe Goethe ca panteist sentimental şi pe Verlaine ca impresionist, nu vedem încă ce-i deosebeşte de alţi panteişti sau impresionişti ai poeziei. Ba am spune chiar că, prin reliefarea aspectelor tipice în operele poeţilor, se ascunde ceea ce le rămîne

propriu. Din această pricină metodele amintite sînt mai degrabă indicate ca instrumente ale istoriei literare, adică ale acelei ordini de cercetări orientate către cunoaşterea unui grup de opere, a unei şcoli sau unui curent. Pentru critica monografică, adevărata formă a criticii literare, adică pentru aceea consacrată studiului unui singur poet sau al unei singure opere, metodele amintite rămîn inoperante. Punctul lor de plecare şi premisa lor sînt însă valabile şi în cazurile acestea. Ideea de a coborî într-o creaţie poetică pînă la punctul în care întîlnim atitudinea faţă de viaţă şi lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul şi de a reface apoi drumul care urcă din acest punct pînă la ideea filozofică, este o îndrumare justă şi fructuoasă. Peste adîncimile creaţiei cade atunci o lumină intelectuală, cu neputinţă de obţinut altfel. Cine aplică însă această metodă trebuie să aibă grijă de a pătrunde cu adevărat pînă la ceea ce este unic, inedit şi incomparabil în atitudinea şi experienţele spirituale adînci ale poeţilor. Încercînd să transforme în idei aceste intuiţii ale adîncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filozofic, aşa cum a fost cazul atîtor critici în trecut, ci va întocmi un tablou spiritual original, în care, slujindu-se de limba filozofiei, comentatorul se va comporta ca tîlmaciul chemat să traducă, în limbajul inteligenţei şi în faţa tribunalului ei, depoziţia unui martor străin şi care se rosteşte într-o limbă greu de priceput.

1937

CONSTRUCŢIA OBIECTULUI ÎN ESTETICĂ

Cititorul care străbate textele noi ale esteticii fenomenologice nu poate evita impresia că silinţele care le animă decurg într-un curios paralelism cu acelea care însufleţeau altădată reforma pozitivistă. De o parte şi de alta, aceeaşi voinţă agnostică, aceeaşi tendinţă de a te refuza cauzelor şi substanţelor, pentru a te menţine în regiunea exclusivă a fenomenelor. Nu încape îndoială că cuprinsul, aşa-zicînd pozitiv, al noţiunii de fenomen, adică suma notelor afirmate în acest cuprins, a putut varia în decursul întrebuinţării care i s-a dat. Totuşi, considerată în limitele, rezistenţele şi opoziţiile ei, noţiunea de fenomen reprezintă o semnificaţie omogenă, oricare ar fi gînditorul care o foloseşte. Ori de cîte ori un cugetător a declarat că înţelege să studieze fenomene şi nimic altceva, el a vrut să spună că refuză să se întrebe care este geneza lor sau realitatea transcendentă care se manifestă prin ele. Aşa au făcut pozitiviştii de toate nuanţele. Aşa fac acum fenomenologii. Astfel, cînd M. Geiger declară că „estetica înţeleasă ca o disciplină filozofică se comportă faţă de ştiinţa particulară a esteticii, întocmai ca filozofia naturii faţă de ştiinţele naturale“ (*Zugänge zur Aesthetik*, p. 155), sîntem în drept a recunoaşte aci vechea relaţie afirmată de Auguste Comte între metafizică şi disciplinele pozitive, adică între stadiul al doilea şi al treilea al întreprinderii omeneşti a cunoaşterii. Din toate mărturiile lui Geiger se desprinde convingerea că a sosit timpul de a renunţa la ipoteze cu privire la firea adîncă sau la modul de producere

al fenomenului estetic, pentru a-l considera în el însuşi şi a-l descrie în alcătuirea lui. Autonomizarea esteticii, constituirea ei ca o disciplină particulară independentă, un proces despre care ni se spune că nu e posibil decît cu ajutorul metodei fenomenologice, aminteşte de aproape pozitivarea ştiinţelor, reclamată altădată de Auguste Comte. Estetica fenomenologică este pozitivistă într-o măsură mult mai largă decît *Filozofia artei* lui H. Taine, care nu era totuşi străin de gîndul că aplică în estetică programul lui Comte.

Punctul de vedere fenomenologic în cercetările esteticii reprezintă, fără îndoială, un progres considerabil. Mai întîi din anumite motive psihologice, care nu pot fi trecute cu vederea. Căci atîta vreme cît preocuparea de a explica trăgea în cumpănă mai greu decît aceea de a descrie şi cercetarea cauzelor fenomenului estetic umbrea pe aceea a alcătuirii lui, direcţia studiilor de estetică putea rămîne în mîna savanţilor care nu făcuseră în legătură cu arta şi frumosul decît experienţe cu totul vagi sau inadecvate. A specula asupra motivelor psihologice sau sociale ale activităţii creatoare a artistului sau asupra semnificaţiei etice şi metafizice a artei, dispensa adeseori de grija de a examina de aproape şi de a descrie cu exactitate ce fel de lucru este arta şi valoarea estetică, ce trăsături le disting cu dinadinsul de celelalte obiecte ale realităţii şi de celelalte valori ale spiritului. Aceasta este însă cea dintîi întrebare pe care o estetică readusă la conştiinţa obiectului ei propriu trebuie să şi-o pună, dacă nu vrea să rişte situaţia atît de nepotrivită care constă în cercetarea mecanismului genetic sau a semnificaţiei profunde a unor lucruri despre care n-avem decît reprezentări cu totul nebuloase. Anatole France spunea odată că „teologii sînt oamenii care vorbesc în detaliu despre necunoscut". Această definiţie se potriveşte şi multora dintre esteticienii moderni. Veacul al XIX-lea a văzut înmulţindu-se la nesfîrşit numărul psihologilor şi sociologilor, al etnografilor, economiştilor, fiziologilor şi psihiatrilor care aduceau contribuţia lor în luminarea motivelor şi a mecanismelor creaţiei artistice şi a emoţiei estetice. Multe din aceste cercetări savante porneau însă de la o reprezentare cu totul sumară şi imperfectă a obiectului pe care îl explicau, încît se ajungea la situaţia cu totul paradoxală că se tindea la explicarea unor fenomene care în ele însele rămîneau obscure. Estetica fenomenologică a însemnat

o reacţie faţă de această stare de lucruri. Ea marchează momentul în care direcţia studiilor de estetică trece din nou în mîna unor oameni care au experienţa apropiată şi familiară a realităţilor estetice, adică a unor cercetători pentru care cunoştinţa vie a acestora din urmă nu se îneacă în preocuparea de a le găsi cauzele empirice sau semnificaţia filozofică. Din acest punct de vedere, se poate spune că estetica fenomenologică regăseşte, peste veacul al XIX-lea şi mult înapoia lui, stilul de cercetare al veacului al XVII-lea, al Renaşterii şi al antichităţii, cînd tehnicile şi structurile speciale ale artelor erau investigate cu o atenţie care a slăbit considerabil în momentul în care s-a impus interesul pentru procesul lor genetic sau pentru semnificaţia lor filozofică.

Dar estetica fenomenologică vine să-şi rostească cuvîntul său susţinută şi de un alt drept. Preocuparea de a explica arta, adică de a afla motivele şi cauzele ei permanente, substituie varietăţii nesfîrşite a manifestărilor ei un număr limitat de relaţii simple şi statornice. Cine se întreabă, de pildă, cum a apărut expresia muzicală şi răspunde că lucrul se datoreşte dezvoltării laturii emoţionale a limbajului, sau selecţiei sexuale, sau nevoii de a organiza munca prin ritm, uită de cele mai multe ori că există forme numeroase şi felurite ale muzicii, începînd cu melopeea incantatorie a primitivului şi sfîrşind cu savanta muzică simfonică a epocii noastre, şi că, mai înainte de a cerceta modul producerii lor, este necesar a le descrie cu preciziune şi a le grupa după afinităţi. Cercetătorii cauzelor vorbesc însă despre muzică şi poezie, decoraţie, dans şi plastică în genere, ascunzîndu-şi varietatea lor de fapt. Cercetarea fenomenologică restituie bogăţiei realităţii drepturile ei, punctul ei de vedere înclină către un pluralism necesar chiar lucrării de nuanţare a explicaţiei. Adeseori, urmărind pe biologii, psihologii sau sociologii artei, avem impresia că ipotezele lor suferă de un simplism care provine din faptul că procesele elementare pe care ei le descoperă la temeliile artei sînt, de fapt, insuficiente pentru a explica întreaga ei bogăţie. Nu cumva atunci, cunoscînd mai bine abundenţa fenomenologică a uneia din arte, mulţimea formelor şi tipurilor ei în elementele lor ireductibile, ne îndrumăm şi către o cunoştinţă mai profundă şi mai completă a cauzelor ? Căci este cu neputinţă a atribui unei compoziţii de Händel acelaşi substrat genetic ca şi unui umil cîntec de luntraşi primitivi.

Îndată ce cunoaştem structura specifică a compoziţiei lui Händel, pe care cercetătorii o atribuie azi tipului baroc al muzicii, ni se relevă în geneza ei o nevoie de a reprezenta, un patetism scenic care era al fastuoaselor curţi ale veacului al XVIII-lea, dar nu şi al sărmanelor femei maorichene care cîntă în timp ce strivesc boabele de grîu. Estetica fenomenologică deschide deci orizonturi noi esteticii genetice şi explicative, şi deosebirea dintre ele nu trebuie interpretată ca o opoziţie ireductibilă, aşa cum s-a afirmat uneori în focul polemicilor. În ce mă priveşte, am căutat, în *Estetica* mea, să pun la contribuţie ambele metode, înfruntînd acea învinuire de eclectism metodologic, care nu mi se pare însă apăsătoare pentru cine doreşte să cuprindă un cîmp mai larg.

Dar cu toate meritele metodei fenomenologice în estetică, pe care cu greutate le mai poate tăgădui astăzi cineva, există o nevoie tot atît de evidentă de a întregi perspectiva ei. Căci estetica fenomenologică presupune că valoarea şi feluritele structuri artistice sînt nişte realităţi de sine stătătoare pe care este suficient să-şi propună a le descrie pentru ca spiritul să le găsească gata făcute, oferindu-se atenţiei investigatoare. Fenomenologii primesc, fără discuţie, adevărul că există o valoare estetică generală şi felurite structuri artistice speciale, cum ar fi aceea a tragicului, a comicului sau a peisajului, a monumentului sau a basoreliefului, a palatului sau a vilei, a liedului sau simfoniei, a cîntului liturgic etc. Şi, de fapt, trebuie să presupunem existenţa tuturor acestor structuri obiective, dacă nu vrem să lăsăm neexplicabil nu numai faptul că într-o operă de artă oarecare recunoaştem un tip general de artă, dar şi împrejurarea mult mai instructivă că în faţa anumitor opere speciale ne dăm seama că tipul lor a fost înfrînt, că nu s-a realizat şi că, din această pricină, opera respectivă suferă de o caducitate esenţială. Lucrul se întîmplă ori de cîte ori trebuie să recunoaştem că o anumită lucrare dramatică nu este teatru adevărat sau că o anumită construcţie arhitecturală nu este chiar un palat. Se ştie că întreaga critică a clasicismului pornea de la ideea unui anumit realism al genurilor, ale căror condiţii statornice erau verificate de la caz la caz. Mai tîrziu, aşa-numitele „genuri" au apărut şi ele ca nişte produse evolutive, capabile să-şi modifice structura în orice moment, şi, prin urmare, lipsite de orice forţă constrîngătoare cît priveşte exemplarele individuale care cad în categoria lor. Dar cu toate că varietăţile teatrului şi ale arhitecturii publice s-au schimbat necontenit din vremea clasicismului şi pînă astăzi, continuăm încă să resimţim că unele compuneri dialogate sînt lipsite de adevăratul dramatism şi că unele clădiri, în care nici proporţiile, nici podoabele n-au fost economisite, n-au atins totuşi adevărata condiţie a palatelor. Credinţa fenomenologilor în structurile obiective ale artei reia deci punctul de vedere al realismului genurilor, cu îndreptăţirea pe care le-o dă o experienţă care se reface în ciuda incontestabilului mobilism istoric.

Realitatea structurilor obiective ale artei nu mi se pare discutabilă, ci numai faptul că spiritul, găsindu-le gata făcute, poate să le cerceteze în orice moment al dezvoltării lui. Unul din faptele cele mai caracteristice pe care ni le pune la îndemînă istoria doctrinelor de estetică este împrejurarea că există o ordine a problemelor şi o variaţie a accentului de însemnătate care le însoţeşte. Nu încape îndoială că structura sublimului conţine în sine ceva permanent, căci altfel n-am putea recunoaşte falsele opere sublime, dezvoltate dintr-o simplă veleitate nerealizabilă. Ceea ce a evoluat n-a fost decît interesul în legătură cu sublimul, care a putut exista uneori mai atenuat şi alteori mai puternic şi mai viu. Această stare de lucruri explică faptul că problema sublimului s-a impus numai în anumite momente cu o intensitate mai mare, de pildă la finele antichităţii, cînd este scris tratatul atribuit multă vreme lui Longin, sau în timpul clasicismului francez, cînd Boileau îi consacră renumitele sale *Reflecţiuni*. Tot astfel, în toate timpurile au existat opere de artă muzicale şi chiar gîndire teoretică în legătură cu ele. Totuşi, niciodată ca în romantism muzica nu a căpătat o importanţă atît de mare, accentul însemnătăţii ei n-a crescut niciodată cu o vigoare asemănătoare. Acestei împrejurări îi datorăm faptul că esteticienii romantici au putut descoperi în muzică valori care multă vreme au rămas învăluite. Dacă alăturăm, de pildă, paginile pe care le-a consacrat muzicii un Schopenhauer sau un Hegel, cu acele care s-au scris înaintea lor, fie chiar de Batteux sau Lessing, este cu neputinţă să nu găsim că acestea din urmă sînt sărace şi superficiale, comparate cu cele dintîi. Structurile obiective ale artei sînt deci permanente, dar interesul în legătură cu ele se îndepărtează sau se apropie,

slăbește sau se intensifică. Această condiție explică existența unei istorii a esteticii și garantează progresul în legătură cu unele din problemele ei. Structurile obiective ale artei nu sînt deci niște simple existențe pe care spiritul le poate cerceta în orice moment și cu un egal succes. Perspectiva deschisă către aceste structuri, valoarea și semnificația lor sînt fapte care variază și care atîrnă de chipul în care spiritul se situează în raport cu ele. Din acest punct de vedere, se poate spune că dacă spiritul nu își creează în întregime obiectele sale estetice, în tot cazul le condiționează, putînd proiecta asupra lor lumina care le este mai proprie. Construcția obiectului estetic, o problemă puțin examinată pînă acum, este deci rezultatul unei îndoite serii de factori, dintre care unii atîrnă de structurile obiective ale artei, iar ceilalți de situația istorică sau de alte determinări ale spiritului care reflectează asupra artei. Cînd, așadar, fenomenologia propune studiul valorii estetice sau a tuturor structurilor obiective în care arta se cristalizează, ea uită că lucrul nu este posibil în această formă generală și că, pentru a da cercetării întreaga ei eficacitate, este necesar a surprinde pentru fiecare problemă momentul coincidenței despre care am vorbit. Socotim că observația pe care o facem pune bine în lumină limitele fenomenologiei estetice și nevoia de a o amenda prin spiritul idealismului istoric, adică al acelei atitudini filozofice care pornește de la postulatul acțiunii creatoare a spiritului în decursul dezvoltării lui.

Problema construcției obiectului esteticii oferă cercetării un întins domeniu. Rezolvarea ei va aduce înțelegerea mai deplină și justificarea necesară chipului în care cugetarea estetică a variat și uneori s-a regăsit pe poziții deosebite. Abia cînd vom cunoaște normele care călăuzesc construcția obiectului în estetică, vom înțelege și legitimitatea acelei oscilări a gîndirii, în legătură cu arta și frumosul, de care se frînge de obicei încrederea acordată științei noastre. Căci atunci cînd vom ști sub imperiul căror condiții filozofia artei și a frumosului a ajuns a susține teze atît de variate, vom înțelege că istoria esteticii nu este un lanț de contraziceri, ci încercarea repetată și neostenită de a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite și la lumina unor împrejurări variate ale spiritului. Dacă obiectul estetic ar fi unul singur sau dacă el ar avea limite bine închegate și precise, ca un lucru pe care l-am găsi constituit în fața noastră, oscilația părerilor cu privire la el ar fi un neajuns peste care nu s-ar putea trece. Cum însă obiectul esteticii nu este dat în întregime, ci produs în parte, se înțelege că felul deosebit în care apare este însuși reflexul acțiunii istorice care îl constituie. Varietatea tezelor estetice este o consecință necesară a faptului că spiritul este ceva viu, că el trăiește și se dezvoltă. Argumentul cel mai grav care s-ar putea invoca împotriva științei noastre nu este deci acela că ea însumează păreri deosebite. Argumentul hotărîtor împotriva esteticii ar fi acela că opiniile ei nu variază și nu indică vreun sens evolutiv, căci în cazul acesta ar trebui să constatăm că spiritul a încetat să mai însuflețească cercetările ei și că lucrarea ei actuală nu mai e decît repetiția mecanică și moartă a unor vederi care s-au impus altădată. Împrejurarea s-a produs de cîteva ori în acele epoci de dogmatism obstinat, care sînt, de fapt, punctele moarte din istoria esteticii.

N-am vrea să trecem la ultimele considerații pe care ni le-am propus în acest articol înainte de a accentua faptul că ceea ce am numit oscilația tezelor de estetică provine, cel puțin în parte, din aceea că ele privesc obiecte felurite ale cercetării. Așa, de pildă, împrejurarea că natura sau arta au fost obiectele succesive ale investigației estetice explică o bună parte din divergențele și tensiunile care pot fi descoperite de-a lungul îndepărtatului trecut al științei noastre. Această dualitate a obiectului estetic a fost plină de consecințe pentru întreaga dezvoltare a disciplinei, care a urmărit uneori să afle care sînt relațiile formale ale naturii frumoase și, alteori, care sînt semnificațiile adînci ale artei. Contrastul dintre formalism și idealism își are originea în faptul că cele două curente și-au cîștigat noțiunile lor esențiale din considerarea cîte unui alt obiect. Evident, de-a lungul dezvoltării doctrinelor de estetică există contaminări între punctele de vedere, extinderi ale vederilor cîștigate în studiul unui domeniu asupra domeniului învecinat, tot atîtea procedee pe care un studiu complet al chipului în care se constituie obiectul estetic trebuie să le analizeze cu grijă. Sistemele idealiste ale veacului trecut, de pildă uriașa construcție a lui Vischer, are părți masive consacrate frumuseții naturii, după cum sistemul formalist al lui Zimmermann nu nesocotește existența artei. Cu toate acestea, formalismul unui Herbart și Zimmermann dez-

voltă vederile kantiene în legătură cu frumusețea naturii, pe cînd idealismul lui Schelling sau Hegel se putea autoriza de la tezele lui Kant cu privire la artă. Lucrul a fost destul de bine pus în lumină de Ed. von Hartmann la începutul cunoscutei sale *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, care a arătat cum în *Critica judecății* se găsesc toate temeiurile dezvoltărilor de mai tîrziu ale esteticii și chiar ale contrastelor care au divizat pe susținătorii ei. Frumusețea naturii, arăta Kant, nu presupune nici un concept, ea este o simplă organizație formală, care nu se modelează după vreun ideal; pe cînd frumusețea artei provine din reprezentarea ideii normale a omului. Oricine poate recunoaște în aceste formulări prefigurația tezelor de mai tîrziu ale formalismului și idealismului. Contrastul dintre aceste poziții provine deci din faptul de a fi urmat una singură din directivele lui Kant și de a-i fi dat o aplicare mai largă decît o îngăduie obiectul limitat care le prilejuise.

O substituire de obiect subliniază și Ed. von Hartmann, atunci cînd, remarcînd felul deosebit în care este prețuită frumusețea formală de un Kant și Schelling, scrie: „Felurita prețuire a frumuseții formale la Kant și Schelling este, în primul rînd, datorită faptului că Im. Kant, construind teoria sa despre frumos, avea în vedere, în primul rînd, frumusețea neintenționată a naturii, în timp ce Schelling se referă la frumusețea artei, singura pe care o admite, alături de aceea a organismului, nu însă și a naturii anorganice" (*op. cit.*, p. 29). Schelling arată, în adevăr, că frumusețea formală în artă este o condiție necesară, dar insuficientă, de vreme ce formele frumoase pentru a întregi o operă de artă trebuie să fie și purtătoarele unor semnificații ideale. Lipsită de această semnificație și redusă la simple raporturi formale, arta manifestă un vid lăuntric, care compromite orice impresie estetică. Este evident însă că Schelling n-ar fi putut face aceste observații, dealtfel foarte îndreptățite, dacă ar fi observat că formalismul, în întruparea exemplară pe care i-a dat-o Kant, nu este o soluție în legătură cu frumusețea artei, ci cu aceea a naturii. Exemplele se pot, dealtfel, înmulți pentru a produce dovada că la temelia atîtora din controversele științei noastre se regăsește o problemă în legătură cu constituirea obiectului.

Chiar atunci cînd cercetarea a avut în vedere arta, tezele estetice s-au putut afla într-o opoziție pe care o explică împrejurarea că obiectele artistice asupra cărora generalizau savanții aparțineau unor tipuri cu totul felurite. Dacă arta a putut fi înfățișată ca reprezentarea generalului sau a individualului, așa cum lucrul a fost afirmat, rînd pe rînd, de un Schopenhauer și Bergson, această deosebire atît de izbitoare de vederi provine din structurile artistice felurite pe care aceste teorii le aveau în vedere. După cîte știm, nimeni n-a întreprins cercetarea izvoarelor artistice ale feluriților esteticieni, studiul modelelor care se găsesc la temelia construcțiilor lor. O astfel de anchetă este însă indispensabilă pentru a surprinde resortul mai adînc al oscilațiilor pe care le înregistrează istoria doctrinelor de estetică. În ce-l privește pe Schopenhauer, identificarea izvoarelor artistice care inspiră și susțin teoriile sale este ușurată prin aceea că ideile îi sînt tot timpul ilustrate de exemple împrumutate istoriei artelor. Urmărind aceste exemple, ne putem convinge că spiritul clasicismului și barocului inspiră viziunea estetică a lui Schopenhauer într-o măsură mai mare decît ne putem aștepta la un autor care își așternea reflecțiile sale puțin înainte de 1820. Observația nu prejudiciază întru nimic constatarea de mai sus în legătură cu accentuarea romantică a importanței muzicii, în capitolele pe care Schopenhauer le consacră acestei arte. În paginile consacrate poeziei, poeții romantici germani nu sînt însă citați niciodată; geniul tutelar al acestor pagini este Goethe, a cărui regalitate nu este împărțită decît cu barocul lui Shakespeare și Calderon, cu Byron în fine, singurul romantic, poeți a căror creație este pătrunsă de numeroase valori intelectuale. Tot astfel, în dezvoltările sale asupra artelor plastice, Schopenhauer citează totdeauna artiști de factură clasică sau barocă, greci, italieni sau francezi, Phidias, Praxiteles, Scopas, Correggio, Annibale Carracci, Poussin etc.

Mai grea este firește identificarea obiectului estetic al lui Bergson, ale cărui considerații generale asupra artei în *Les données immédiates* sau în *Le Rire* nu sînt întovărășite de nici o exemplificare. Totuși, considerînd momentul istoric în care aceste pagini au apărut, este permisă ipoteza că experiența impresionistă contemporană le-a inspirat în mare măsură. Arta ca reprezentare a individualului este o formulă pe care n-o autorizează decît creația impresionistă, adică acea formă de artă construită din materia senzațiilor și nu a

ideilor și care, la finele veacului trecut, a însemnat unul din momentele reacției antiintelectualiste. Cu cîtă siguranță putem vorbi despre fundamentul impresionist al esteticii lui Bergson, ne putem convinge urmărind cum este prezentată în Proust arta marelui pictor impresionist Elstir, personaj fictiv, dar caracteristic pentru unele din tendințele artistice ale vremii. Ceea ce Elstir pictează nu sînt lucrurile, ci aparența lor, curățată de tot ceea ce intelectul și memoria automatizată și socială le adaugă. Pînzele lui Elstir operează „o întoarcere sinceră către rădăcina însăși a impresiei“ (*Du coté de Guermantes*, II, p. 101). Bergsonismul lui Elstir a fost observat uneori de criticii lui Proust, de pildă de un Et. Burnet, care scrie : „Impresionismul lui Elstir își are originea în paginile din *Datele imediate ale conștiinței* asupra sentimentului estetic, a duratei reale și a celor două aspecte ale eului“ (*Essences*, p. 189). Cum însă paginile lui Bergson apar în 1889, adică într-un moment cînd impresionismul își dăduse măsura, pentru că puțin înainte de această dată Manet, Degas, Cézanne făcuseră cunoscute unele din pînzele lor cele mai importante, putem vorbi nu numai de o influență a bergsonismului asupra impresionismului tîrziu, dar și de o influență a primului impresionism asupra esteticii bergsoniene. Mișcarea impresionistă nu va fi fost deci fără răsunet asupra constituirii obiectului esteticii lui Bergson. Ideile acestuia asupra artei se referă la structurile impresioniste ale artei.

S-ar putea spune că cele două teze amintite fiind inconciliabile, cercetarea trebuie să cumpănească bine motivele fiecăreia din ele și să se decidă pentru una singură. Cine gîndește însă astfel trece cu ușurință asupra împrejurării că obiectul esteticii nu este totdeauna același. Adevărul pe care ne-am străduit a-l pune în lumină este că acest obiect variază necontenit, paralel cu sforțarea spiritului de a-și apropia una sau alta din structurile obiective ale artei. Între feluritele teze ale esteticii nu este deci contradicție propriu-zisă, căci aceasta presupune invariabilitatea obiectului. Istoria esteticii nu este deci aceea a contradicțiilor ei, ci istoria conștiinței umane în lucrarea de a cuceri forme cît mai numeroase și mai variate ale artei. Meritul esteticii fenomenologice stă în redescoperirea adevărului că există structuri obiective ale artei și în îndrumarea cercetării către studiul lor descriptiv. Limitele acestui curent apar însă în momentul cînd se recomandă

inventarierea, într-un spirit oarecum alexandrin, a tuturor acestor structuri. O năzuință care se izbește de constatarea faptului că există o ordine a problemelor paralelă cu lucrarea de constituire a obiectului și a împrejurării, că estetica nu poate fi azi decît aceea ce a fost totdeauna : reflecție teoretică alimentată din experiența vie a unei forme particulare a artei. Știința și conștiința estetică sînt termenii unui raport activ a cărui destrămare nici nu trebuie rîvnită și nici nu este posibilă.

1937

ASUPRA IDEII DE PERFECŢIUNE ÎN ARTĂ[1]

Frumuseţea ca perfecţiune şi arta ca rezultatul cel mai desăvîrşit al muncii omeneşti fac parte din ideile cele mai vechi ale esteticii şi din acele care au rămas mai multă vreme printre reprezentările ei cele mai înrădăcinate. Secole de-a rîndul, frumuseţea şi arta au fost socotite perfecte, fie pentru motivul că înfăţişarea lor se constituie prin apropierea de un ideal suprem, fie pentru acela că ele reprezintă un caz de integrare a varietăţii, de absorbţie a ei în unitate, mai complet decît oricare alt aspect al lumii sensibile. Perfecţiunea ca acordul unui lucru cu idealul său ori ca o unificare a varietăţii, care reproduce structura întregului univers, sînt, dealtfel, singurele două accepţiuni posibile ale acestui concept cu un rol atît de important în istoria gîndirii omeneşti. Estetica veacului al XVIII-lea le-a regăsit şi le-a aplicat în definiţia frumosului şi artei. Frumosul este perfecţiunea fenomenelor (*perfectio phaenomenon*), spunea Baumgarten. Frumosul este perfect şi pentru fervoarea platoniciană a unui Winckelmann, ca unul care se găseşte în acord cu suprema frumuseţe a divinităţii.

Momentul în care Kant încearcă disocierea vechii legături dintre frumuseţe şi perfecţiune este unul din cele mai caracteristice în dezvoltarea modernă a esteticii. Este necesar să ne întrebăm care este motivul mai adînc şi semnificaţia istorică a acestei împotriviri faţă de un punct de vedere atît de vechi şi care părea atît de bine asigurat? Preocupat de a întemeia autonomia frumosului faţă de toate domeniile conexe, Kant socoteşte că trebuie să-l apere şi de confuzia cu perfecţiunea. Căci dacă un lucru nu devine perfect decît prin acordul cu idealul său, se înţelege atunci că frumuseţea nu-şi păstrează autonomia decît dacă lipseşte din actul producerii sau aprecierii ei orice confruntare cu un model superior şi exterior. Frumuseţea, adevărata frumuseţe, aceea care după sistemul implicit al valorilor lui Kant are preţul cel mai mare, pentru că nu-l împrumută dinafară, ci îl găseşte în sine însuşi, nu poate fi confundată cu perfecţiunea. Desigur, ideile estetice ale lui Kant nu sînt scutite de unele şovăiri. Astfel, chiar în problema care ne preocupă, trebuie să notăm că, alături de frumuseţea liberă, Kant admite o frumuseţe aderentă, de pildă aceea a speţelor animale, care rezultă din acordul cu scopul lor. Arta, în varietăţile ei decorative, nu intră în această categorie a frumuseţii aderente, care cuprinde însă arhitectura şi toate acele produse ale artelor figurative care îşi propun înfăţişarea tipului omenesc ideal. Idealismul clasic se bucura încă de un prestigiu suficient pentru a nu lăsa neinfluenţate ideile lui Kant. Totuşi, în ciuda lui şi în acord cu preţuirea contemporană acordată mai mult spontaneităţii naturii decît voinţei umane, Kant depune mari silinţe pentru a smulge conceptul artei din străvechea lui asociaţie cu ideea de perfecţiune, adică de lucrare a voinţei orientată de un scop. Arta, spune el, trebuie să aibă aparenţa naturii. Procedeele ei, acţiunea finalistă care îi stă la bază, trebuiesc astfel învăluite, încît ceea ce rezultă pînă la urmă să semene cu un produs spontan al naturii, iar nu cu un lucru voit de om şi obţinut de îndemînarea lui. Adevărata artă este produsul geniului, adică al naturii în om.

Cine studiază estetica lui Kant ajunge la constatarea că odată cu ea capătă expresie teoretică acel proces de izolare a activităţii artistice din cadrele vechiului artizanat: un proces care începuse din Renaştere, dar care atinge abia acum termenul său final. Artistul în numele căruia vorbeşte Kant nu mai vrea să se resimtă drept artizan. Acest artist preferă să se conceapă drept un fragment din energia naturii. Operele lui doresc apoi a fi preţuite nu după virtutea omului în luptă cu materialul din care au fost alcătuite şi nici după

[1] Comunicare făcută la al II-lea Congres Internaţional de estetică şi ştiinţa artei (Paris, 8—11 august 1937).

măsura în care ele se apropie de un ideal. Facultatea pe care artistul ar dori s-o știe mai mult apreciată este puterea, de care nu e cu totul responsabil, de a întocmi lucruri deopotrivă cu ale firii.

Astfel de puncte de vedere au dominat dezvoltarea ideilor estetice în mai toate momentele ei de seamă din cursul veacului al XIX-lea. Cititorul operelor idealismului estetic este surprins să constate că arta nu apare ca o lucrare omenească, ci ca un produs care se întocmește oarecum în afară de el, după normele interne ale dialecticii ideii. Schopenhauer primește pe artist în sistemul său. Dar artistul despre care vorbește Schopenhauer, în loc de a fi omul activ în ipostaza lui cea mai perfectă, este ființa nepractică prin excelență. Însușirile sale eminente nu sînt acele ale voinței adaptate la opera de prelucrare a materiei, ci acele ale unei inteligențe contemplative. Imaginea unui Rafael fără mîini este cu totul posibilă pentru Schopenhauer. Căci, întocmai ca artistul kantian, acela la care se referă Schopenhauer nu mai vrea în nici un fel să se conceapă ca lucrător.

Paralel cu această înțelegere a artistului, opera de artă începe și ea a fi altfel reflectată. Epoca nouă nu mai întrevede în ea forma închisă, integrarea varietății, unitatea care își ajunge, ci mai degrabă pretextul unor asociații libere, virtutea ei sugestivă. Postulatul timpului vrea ca realitatea artei să se completeze în sufletul aceluia care ia contact cu ea. Ba chiar, fragmentul ei subiectiv, variabil și neîntrupat, devine mai important decît acel obiectiv, stabil și cristalizat. O bună parte din curentele moderne în artele figurative, în muzică și poezie, pornesc de la acest postulat. Schița, improvizația, notația descusută, tot ce sugerează mai mult decît exprimă este ținut într-un preț mai mare. Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate. Căci dacă perfecțiunea este varietatea unificată, forma închisă, nu aceasta va fi modalitatea operei preferată de artistul și de amatorul modern, care se orientează mai degrabă către ceea ce este imperfect, pentru că lasă un loc mai mare reveriei personale. Perfecțiunea îngustează spațiul sugestiei, imperfecțiunea îl extinde și, din această pricină, este preferată.

Concepția artistului spontan și a artei sugestive sînt consecințele extreme ale divorțului dintre artă și muncă: un proces sprijinit de tendința artistului de a se înălța socialmente, prin depășirea clasei mai modeste a artizanatului, dar care amenință să întunece cu desăvîrșire sensul propriu al noțiunilor de „artă", „artist" și „operă". Semnele unei anumite reacții pot fi, cu toate acestea, recunoscute, în legătură desigur cu noua prețuire acordată muncii în civilizația noastră. Ne este cu neputință a încerca aci inventarierea tuturor acestor semne. Ele ne vin din partea interesului acordat din nou structurilor obiective ale artei, tehnicilor și virtualităților estetice ale materialelor prelucrate de artă. În lumina fenomenologiei estetice recente sau a „științei generale a artei", despre care vorbesc germanii, arta apare din nou ca produsul unei lucrări de integrare, al cărei sens poate fi urmărit și în afară de momentul reflectării ei în conștiința amatorului, în legalitatea ei obiectivă. Ideea de operă își recapătă astfel înțelesul ei. Noua estetică franceză aduce și ea o importantă contribuție în această direcție, prin lucrările unui Lalo, Focillon, E. Souriau. Dar, printre gînditorii care năzuiesc astăzi să asocieze cu noi înțelesuri ideea de artă, trebuie subliniată contribuția d-lui Paul Valéry. Tendința sa de a restrînge valoarea factorilor iraționali în creația artistică și de a accentua pe aceea a lucrării conștiente de sine este menită să redeștepte și să înalțe la o nouă potență conștiința lucrătorului în artist. Ideea valéry-istă a operei nu mai este apoi aceea a artei-pretext, ci a artei ca sistem organizat de date sensibile, susținut de o tehnică plină de siguranță. Interesant este că, în cadrul acestei concepții, d-l Paul Valéry regăsește vechea noțiune a perfecțiunii, căzută aproape în desuetudine din momentul în care Kant dizolva vechile ei legături cu noțiunea artei. „Poate că, scrie d-l Paul Valéry, ceea ce numim perfecțiunea în artă (ceva pe care nu toată lumea îl caută și pe care mulți îl disprețuiesc) nu este decît sentimentul care constă în a dori și găsi într-o operă omenească acea siguranță în execuție, acea necesitate de origine interioară și acea legătură indisolubilă și reciprocă a figurii cu materia pe care și cea mai neînsemnată scoică ne-o înfățișează." Kant voia ca arta să-și asume forma naturii. D-l Paul Valéry crede a recunoaște chiar în formele frumoase ale naturii rezultatele unei acțiuni deopotrivă cu a artei.

Astfel de mărturii ne vorbesc despre o nouă voință de a înfrăți arta cu munca, în comunicarea aceluiași elan con-

structiv al timpului nostru, care, propunîndu-și transformarea tuturor datelor materiale ale existenței, nu poate resimți decît ca păgubitoare vechea separație. Lucrătorul cel mai modest și artistul cel mai rafinat tind să reintegreze aceeași stare de spirit. Ne apare din ce în ce mai limpede ideea că muncitorul și artistul se găsesc pe aceeași cale, cu deosebirea că acesta din urmă, fiind autorul unei lucrări perfecte, luminează drumul și indică ținta către care celălalt se silește neîncetat.

1937

ARTĂ ȘI NATURĂ

Un critic cu o întinsă reputație, d-l Eugenio d'Ors, a făcut de curînd observația că dezvoltarea istoriei artelor se petrece după un ritm destul de regulat, în care cunoscătorul poate distinge un moment de îndepărtare a formelor artistice de formele naturii și un altul de apropiere a plăsmuirilor artei de modelele lor naturale. Coloana dorică n-ar fi altceva decît stilizarea trunchiului de copac, într-o intenție cu desăvîrșire antinaturalistă, care nu lasă să subziste din modelul natural decît schema ei cu totul abstractă. Coloana barocă însă, mai cu seamă în varietatea ei churriguerescă, despre care se poate spune că este excesul unui stil judecat în totalitatea lui excesiv, manifestă tendința de a înapoia forma artistică spre modelul ei natural, de unde mulțimea frunzelor care o îmbracă de sus și pînă jos și a motivelor vegetale care se revarsă din încărcatul ei capitel. Neîncetat ar fi alternat în istoria artelor năzuința de a uita natura prin artă și aceea de a o regăsi pe aceeași cale. Clasicismul din toate timpurile ar corespunde primului îndemn ; barocul s-ar dezvolta din cel de al doilea. [1]

Sînt mulți acei care n-ar sta la îndoială, cerîndu-li-se să decidă căreia din aceste două categorii îi revine arta franceză în veacul al XVII-lea. Stilul operelor arhitecturii, al artelor figurative și al poeziei din această vreme pare a comprima exuberanța formelor naturale, din care nu mai

[1] E. d'Ors, *Du Baroque*, tr. fr., 1935.

reține decît substratul lor abstract sau tipic. Acolo însă unde caracteristicile acestui stil par mai evidente este în chipul în care veacul al XVII-lea a tratat natura însăși, nu numai reprezentările ei, în renumitele grădini ale lui Le Nôtre. Pentru contemporanii lui Ludovic al XIV-lea, observă un gînditor francez, natura nu este decît „un accesoriu al mobilierului" : în trunchiurile stejarilor sînt sculptate fotolii și în ramurile boschetelor sînt tăiate lire și tridenți sau numai simple nișe menite să adăpostească statui. Întreaga exuberanță organică a vegetației este supusă unui tratament geometric, încît de unde grădinile altor civilizații aveau rolul să odihnească și să delecteze prin umbră și răcoare, prin frumusețea și parfumul florilor, savantele construcții ale lui Le Nôtre înfățișează o natură care a primit sigiliul inteligenței și a cărei virtute este să satisfacă exigențele de ordine și claritate ale spiritului. Dacă mai era deci o nevoie de a dovedi că arta veacului al XVII-lea aparține mai degrabă antinaturalismului clasic decît naturalismului baroc, considerarea grădinilor din Versailles se însărcinează cu completarea dovezii.

Deși păreri ca cele de mai sus apar mereu sub pana criticilor și istoricilor artei, ele pot fi cu multă îndreptățire infirmate, ca și vederile lui Eugenio d'Ors. Căci aceste vederi, care par atît de simple și de evidente, pornesc de la o înțelegere cu totul contestabilă a conceptului de natură. „Natura" pare a fi pentru criticul spaniol o totalitate de date pe care spiritul nostru le găsește ca ceva deplin constituit înainte de începerea operațiilor sale. Din această pricină, arta ar putea să se apropie sau să se îndepărteze de natură, modelul însuși rămînînd invariabil și neatins de atitudinea spiritului față de el. Acest fel de a înțelege natura ne duce cu mintea la naturalismul veacului trecut, cînd arta mărturisea veleitatea extrem de modestă de a copia așa-zisele modele ale firii. Să spunem că amintitul concept al naturii este cu totul antifilozofic și că el nu mai corespunde deloc deprinderilor de gîndire pe care ni le-a transmis educația științifică a timpului. Căci, departe de a fi o „dată", natura este pentru noi un „produs", rezultatul unei elaborații spirituale, ceea ce explică de ce istoria științelor sau artelor a putut propune despre ea, în succesiunea epocilor de cultură, imagini dintre cele mai deosebite. Însușirea naturii de a fi un produs

spiritual a fost binevăzută, dealtfel, nu numai de criticismul kantian, dar și de unii gînditori ai veacului al XVII-lea francez.

Dar, chiar admițînd că natura poate fi întrevăzută prin operele artei, ca dată autonomă și invariabilă, nu este deloc adevărat că artiștii clasici francezi și-au conceput sarcina lor ca o lucrare care îndepărtează de natură. În această privință, nu trebuie uitat că *Arta poetică* a lui Boileau, manifestul artistic capital al clasicismului francez, nu ostenește să repete că artistul nu trebuie să piardă niciodată din vedere natura, că natura trebuie să fie obiectul unic de studiu al artiștilor, că tot ce ține de natură place în reprezentările artei. Nu numai în literatură, dar și în arhitectură sau în artele figurative, față de romanicul sau goticul vechilor catedrale, clasicismul francez, ca și Renașterea italiană, sînt curente imanentiste ; ele recheamă gîndul din transcendent în cîmpul lumii observabile și se îmbată de farmecul ei, care este cînd grandios sau aerian, ca la Poussin și Claude Lorrain, cînd de un realism țărănesc, plin de sevă și de culoare, ca acela al lui La Fontaine și al fraților Le Nain. Alăturarea acestor simple nume este suficientă pentru a arăta că este cu neputință a vorbi de un antinaturalism al clasicismului francez. Desigur, Eugenio d'Ors ar avea dreptate să afirme că naturalismul clasic este altfel acordat decît naturalismul baroc sau decît alte forme ale naturalismului. Nimeni n-are dreptate însă să susțină că, în Franța veacului al XVII-lea, arta a căutat să uite natura, așa cum au făcut-o artele orientale, unde tendința decorativă și stilizatoare are o semnificație hotărît antinaturalistă. În mișcarea estetică mai nouă s-a încercat de mai multe ori a se stabili o dicotomie de tipuri estetice, în care naturalismul alternează cu antinaturalismul. Ar fi inacceptabil însă să grupăm o mișcare cum a fost clasicismul francez, alături de artele abstracte și antinaturaliste ale orientalilor. Clasificarea la care ne îndeamnă Eugenio d'Ors ne conduce însă la acest rezultat, ceea ce dovedește și artificialitatea ei.

Pentru a preciza ce era „natura" în concepția clasicilor, nu este nepotrivit a arăta ce nu este ea, din cîte sensuri a căpătat, între timp, acest cuvînt pentru noi. Mai întîi, natura nu era pentru clasicii francezi libertate, spontaneitate, lipsă de granițe, exuberanță de forme. Cine dorea să găsească na-

tura, nu se ducea s-o caute afară, în aerul liber, pe munţi şi pe cîmpii. Clasicii sînt oameni de cabinet şi de saloane. Ei nu călătoresc aproape deloc. Cînd se întîmplă să se deplaseze, ei descriu cel mai neînsemnat accident de teren sau cea mai firavă dumbravă întîlnită în cale cu adjective atît de exagerate, pictînd alarma lor de citadini în faţa naturii inculte, încît este cu neputinţă să ne reţinem un zîmbet de ironie. Nu, natura pe care o caută şi o recomandă clasicii este cu totul alta decît aceea la care ne gîndim noi atunci cînd vorbim de foloasele sau desfătările în natură sau de splendoarea şi măreţia ei.

Natura este pentru clasici un concept filozofic. Cînd ei pronunţă acest cuvînt, ceea ce le apare în spirit nu sînt impresii, ci idei. Boileau nu va recomanda deci conformitatea cu un model sensibil, ci o anumită convenienţă a lucrurilor, felul lor de a fi asimilabil pentru inteligenţă. Din această pricină, *Arta poetică* va preconiza unitatea de timp în dramă, pentru că nu este natural, adică nu este inteligibil, ca o acţiune reprezentată în trei ceasuri să fi durat în realitate mai multe zile sau luni. În numele aceleiaşi reguli, respinge Boileau burlescul, preţiozitatea sau miraculosul creştin. Toate aceste categorii estetice sînt judecate ca fiind lipsite de naturaleţe, nu pentru că n-ar exista în natură, dar pentru că inteligenţa le respinge. Pentru punctul de vedere înfăţişat aci, ceea ce este natural este deci raţional, conform cu exigenţele inteligenţei.

Poate nu este un mijloc mai bun de a stabili doctrina estetică a unei epoci decît comparaţia teoriilor ei particulare în domeniul feluritelor arte. Căci ceea ce se dovedeşte comun în această comparaţie nu poate fi cerut de condiţia specială a artei respective, ci de orientarea generală a timpului. Operaţia aceasta este uşurată în cazul clasicismului francez, unde avem în scrisorile lui Nicolas Poussin un document estetic întru nimic mai prejos de *Arta poetică* a lui Boileau. Cititorii scrisorilor lui Poussin pot fi de mai multe ori izbiţi de analogiile pe care le întîmpină cu *Arta poetică*. Aceleaşi exigenţe raţionale funcţionează în ambele cazuri. „Natura mea, scrie Poussin, mă constrînge să caut şi să iubesc lucrurile bine ordonate, fugind de confuzie, care mi-e tot atît de contrară şi duşmană cum este lumina faţă de întunecimile adînci." Printr-un fel de dublă vedere, care ţine de firea intuiţiei

intelectuale, Poussin crede a vedea pe străzile din Nîmes, în tinerele fete care se perindă, siluete deopotrivă cu acele ale coloanelor care împodobesc renumitul templu antic, cunoscut acolo sub numele *„la maison carrée“*. Ba chiar, într-o scrisoare adresată d-lui de Noyers, Poussin edifică o întreagă teorie a viziunii plastice, care este oarecum manifestul clasicismului în artele figurative. Există, scrie Poussin în acest text esenţial, două viziuni, dintre care cea dintîi constă în receptarea oarecum pasivă a impresiilor ; cealaltă însă este o viziune activă, care conduce nu numai la înregistrarea, dar la cunoştinţa formelor. Pe cea dintîi din aceste varietăţi ale viziunii o numeşte Poussin *aspect*, pe cea de a doua *prospect*. Viziunea artistică trece dincolo de aspect, la prospect. În ochiul artistului, formele se construiesc deci într-un anumit chip, care lasă să se întrevadă cu limpezime structura şi ordonanţa lor. Interesul acestei distincţii a lui Poussin stă mai întîi în aceea că el dă naturalismului artistic un sens activ, cu o semnificaţie filozofică superioară unora dintre teoriile naturaliste ale veacului trecut. Dar interesul acestei distincţii creşte şi prin aceea că ea este un document al raţionalismului estetic al veacului al XVII-lea.

Dacă arta clasică franceză a putut părea că stă la un pol opus naturalismului, lucrul se datoreşte numai schimbărilor la care conceptul naturii a fost supus în toate curentele artistice mai noi. Interesant este de observat că multe din programele estetice următoare clasicismului, cum a fost acela al lui Hugo, al fraţilor Goncourt sau al lui Zola, au căutat să se legitimeze prin declaraţia unei fidelităţi mai mari faţă de modelele naturale, ceea ce şi clasicismul a făcut la timpul său. În realitate însă, natura invocată era de fiecare dată alta. Astfel, naturii-inteligenţă a clasicilor îi urmează natura-instinct a lui Rousseau. Un filozof francez al culturii moderne, d-l René Berthelot, a făcut odată observaţia că pînă în secolul al XVIII-lea s-a menţinut conceptul antic, şi mai cu seamă stoic, al naturii, reprezentată ca o armonie a lucrurilor şi, în acelaşi timp, ca o forţă spontană şi internă care o produce. Natura este pentru stoici un organism, mişcat de o putere lăuntrică finalistă. În veacul al XVIII-lea aceste idei se disociază. Prin fizica lui Galilei şi astronomia lui Newton ideea de lege naturală ajunsese să se precizeze

și natura în întregimea ei începe a fi reprezentată ca o țesătură de legi naturale, din care este exclus orice gînd finalist. Vechea reprezentare a unei spontaneități naturale se refugiază, ca să spunem astfel, în interiorul omului, unde de aci înainte va desemna instinctul.[1] Cu referire la această reprezentare, apărută prin disociația vechii concepții stoice a naturii, va vorbi Rousseau despre omul natural sau va lăuda excelența naturii în fiecare om.

Cît despre natura în afară de om, natura-peisaj, este necesar să spunem că ea n-a rămas numai în studiul savanților. Artiștii i-au acordat preocuparea lor, cu o participare din ce în ce mai vie. Pentru Rousseau însuși natura este un mediu care reface și mîngîie sufletul rănit de asprimile civilizației. Rolul ei în această privință este însă mai mult pasiv. Romantismul german face, într-acestea, din natură o confidentă, capabilă să ne ție tovărășie, ca una care răsfrînge în orice clipă emoțiile care ne străbat. În acest înțeles a afirmat genevezul Amiel, un om format în școala romanticii germane, că peisajul este o stare de suflet. Scientismul modern, a cărui expresie literară proprie este naturalismul, privește natura cu mult mai puțină prietenie. El o consideră ca un substrat și ca o putere certă, dar nu îndreaptă către ea sentimente de încredere și iubire. Natura în om este bestialitatea lui, și în afară de el, ea ni se înfățișează ca o energie care ne macină și ne strivește.

S-ar putea scrie una din cele mai interesante cărți de psihologia culturii urmărind dezvoltarea ideii de natură în arta modernă. Concluzia ei ar fi poate că trebuie să coborîm pînă la romantici și clasici pentru a găsi o natură concepută în acord cu omul. Dar pe cînd acordul acesta era pentru romantici pur sentimental, pentru clasici el era intelectual. În acest fel, clasicii puteau, mai mult decît s-o iubească, să stimeze natura, să-i confere adică acea aprobare acordată de puterile înalte ale rațiunii, pe care o atitudine mai recentă s-a văzut nevoită să i-o refuze în numeroase ocazii.

1938

[1] Cf. R. Berthelot, *La Sagesse de Shakespeare et de Goethe*, 1930.

DESPRE CÎTEVA PREJUDECĂȚI ESTETICE

Acel care străbate largul domeniu al doctrinelor estetice, comparînd formele lor actuale cu mărturiile mai vechi, are prilejul să constate că, în cursul unei evoluții de milenii, s-au pierdut trei concepte fundamentale, a căror utilitate și funcțiune în zilele noastre se cuvin a fi judecate deosebit.

Primul dintre aceste concepte este acel al artei ca imitație a naturii. Întreaga estetică antică se sprijinea pe el. Aristotel îl scrie în fruntea *Poeticii* sale. Platon întemeiase mai înainte, pe aceeași reprezentare fundamentală, vestita sa condamnare a artei. Dacă modelul artei este natura, la ce bun copia ? Merită oare a fi încercată întreprinderea artei, dacă ea nu poate oferi altceva decît iluzia în locul adevărului ? Aristotel amendează ideea artei ca imitație, precizînd că aceasta nu se produce altfel decît ca o retușare a modelului, menită să scoată mai bine în evidență ceea ce este permanent și necesar în el. „Poezia, spusese el, este mai adevărată decît istoria.“ Observația aceasta stă la baza întregului idealism estetic. Dar idealismul continuă a se mișca în vechile cadre, ca unul care menține conceptul unei arte chemate să adîncească chipul naturii, fără să i se substituie.

Prima lovitură serioasă pe care o primește teoria antică, apare atunci cînd leibnizianul Baumgarten făurește teoria sa asupra reprezentărilor etero-cosmice ale artei. Pentru întîia oară se stabilește atunci principiul că arta închipuiește uneori forme pe care tezaurul naturii nu le cuprinde. Dar lovitura definitivă o primește vechea teorie în momentul în care arta

apare ca un produs al spontaneității spirituale, care are să se conducă, așadar, după legile interne ale fanteziei artistice, iar nu după modelele naturii. Este greu a stabili aci izvoarele acestei noi păreri. S-au amestecat probabil, pentru a o produce, îndemnuri provenind din Vico și Kant. Ideea viciană că poezia este, pe primele trepte ale civilizației, o formă de manifestare spontană a spiritului, sprijinită de noțiunea kantiană că spiritul își creează obiectele lui, după propria lui legalitate, a compromis definitiv în conștiința modernă ideea antică a artei ca imitație. Nu negăm nicidecum că în timp ce filozofii cîștigaseră aceste noțiuni, artiștii continuau a rămîne pe vechile lor poziții, așa încît și revoluția romantică și aceea naturalistă s-au făcut în numele unor formule de cuprindere mai largă și mai exactă a realității naturale. Dar, la un moment dat, artiștii înșiși au primit inovațiile filozofiei și, în clipa aceea, arta n-a mai vrut să se dirijeze deloc după indicațiile naturii. Este cu neputință a înțelege unele din curentele artistice mai noi, cum ar fi cubismul sau expresionismul, fără a ne spune că ele construiesc, de fapt, pe ruinele vechiului *mimesis*.

Al doilea concept, în strînsă legătură cu cel precedent, ruinat cu timpul, este acela al artei ca imitație a naturii frumoase. Pentru artiștii unor numeroase secole, pentru cei ai antichității clasice și pentru cei ai Renașterii înfloritoare, nu încăpea nici o îndoială că arta trebuia să-și caute modelele printre formele mai frumoase ale naturii. Căci dacă arta are de scop să idealizeze natura și să acuze în ea calitățile ei de expresie și de armonie, de ce nu și-ar începe lucrarea ei din punctul pe care natura îl atinge mai înainte, în incarnațiile ei pline de grație și de frumusețe? Expresia teoretică a acestui mod de a vedea a dat-o abia în secolul al XVIII-lea abatele Batteux, care cere artei să imite totdeauna natura frumoasă și numai pe ea. Practica acestei teorii este însă mult mai veche. Putem oare să ne lămurim bine pozițiile unui Bellini sau ale unui Rafael, ale idilei sannazzariene și ale întregului clasicism în literatură și în artele plastice, fără să ne spunem că printre ideile ce o conduceau se găsea și prejudecata „subiectului frumos"? Primul atac împotriva acestor poziții l-a dat barocul, cu preferința lui pentru expresiune, iar nu pentru frumusețe. În numele afectului intens s-a pornit în arta europeană un curent de dărîmare a esteticii frumuseții, așa cum aceasta se constituie în Renaștere. Caracteristicismul lui Goya și Daumier, creațiile grotești ale tuturor artelor romantice și, în cele din urmă, naturalismul cu marcata lui preferință pentru toate varietățile degenerării fizice și morale ale omului, sînt tot atîtea consecințe ale substituției de ținte pe care a produs-o, încă din veacul al XVI-lea, reacțiunea barocă. Către finele acestei perioade se pune problema atît de caracteristică a „urîtului" în artă, o problemă pe care Renașterea o ignorase, dar pe care nu o mai putea ocoli o vreme aplecată a resimți obligația „subiectului frumos" ca pe o simplă prejudecată. Astăzi mi se pare că ne găsim încă în continuarea aceleiași epoci, deoarece pentru conștiința estetică a timpului, modelul frumos nu ne apare ca un avantaj al naturii de care artistul se cade a profita, ci ca o împrejurare pe care acesta trebuie mai degrabă s-o evite, pentru a lăsa puterii artistice facultatea să se afirme independent de frumusețea naturii și chiar împotriva ei... Artistul modern a arătat adeseori un fel de complezență față de urîțenia subiectelor, în care psihologului îi este cu neputință să nu descopere un fond de orgoliu secret.

În sfîrșit, a treia idee pe care estetica modernă a pierdut-o este aceea a artei ca meșteșug. La drept vorbind, ideea aceasta au pierdut-o mai cu seamă filozofii artei și amatorii ei, pentru că în atelierele artiștilor s-a păstrat necontenit conștiința[1] că arta este o formă a tehnicii și că problemele ei sînt, de fapt, acele ale stăpînirii unui material. Totuși, cînd citim în Kant că arta este o putere a naturii care lucrează inconștientă de mijloacele ei, sau cînd vedem, în marile construcții estetice ale idealismului, cum formele artei sînt explicate prin simplul joc dialectic al ideilor și fără să se facă vreun loc artistului care le poartă în sine și le încredințează unui material, ne este cu neputință să nu ne spunem că, pentru o bună bucată de vreme, contactul dintre atelierul artiștilor și cabinetul filozofilor a fost, de fapt, suspendat. Motivele acestei suspendări trebuie căutate în acea îndrumare generală a conștiinței europene care, la un moment dat, pe întregul front al culturii, a preferat instinctul în locul rațiunii, spontaneitatea în locul metodei, irupția irațională de forțe individuale în locul normelor generale și transmisibile,

[1] În textul de bază: cunoștința (n. ed.).

cu un cuvînt, în locul meșteșugului ceea ce în înțelesul modern a început să însemne din ce în ce mai mult arta. Iar această transformare în sfera ideilor noastre estetice n-a putut să nu aibă repercusiunea ei și asupra creației artiștilor, care — am spus-o — conservau și doctrina mai ascunsă despre rolul meșteșugului în artă. Totuși, din estetica artei disociată de meșteșug, a pornit acea preferință a artei moderne pentru schița rapidă, pentru fragmentul nedesăvîrșit, adică pentru toate acele forme de manifestare în care spontaneitatea creatoare, momentul instinctiv și irațional a împins în umbră procedeul tehnic general. Cred că nu greșim nicidecum afirmînd că o mare parte din estetica și arta modernă au crescut pe ruina principiilor enunțate mai sus. Curentele artei și gîndirea asupra ei au evoluat puternic în clipa cînd arta n-a mai vrut să fie imitație, cînd a ocolit subiectul frumos și a disprețuit meșteșugul.

În punctul de dezvoltare al conștiinței estetice în care ne aflăm, cele trei idei pierdute ale filozofiei moderne a artei par a fi supuse unei alte valorificări. Fără îndoială că vechiul „mimesis", în forma lui tradițională, este astăzi îngropat. Totuși, pe alocuri, apare ideea că spontaneitatea artistului regăsește formele naturii. Căci legile fanteziei creatoare nu pot fi decît o specificare a legilor generale ale creației în lume. Sculptorul care-și propune să organizeze o bucată de materie nu poate, la urma urmei, să se achite de sarcina sa decît în acord cu principiile generale de organizare ale materiei. Pentru a ne convinge, să considerăm cazul plasticilor abstracți, al acelora care cred că se pot dispensa de observarea formelor vii, conducîndu-se numai de spontaneitatea construcției geometrice. Un Brâncuși sau un Archipenko, pornind de la aceste poziții, nu ajung totuși să elimine în întregime formele naturale. Ei nu fac altceva decît să înlocuiască modalitățile de organizare ale materiei organice prin acele ale materiei anorganice. Ei regăsesc, așadar, natura, dar la unul din nivelurile ei inferioare. Exemplul acesta ne dovedește ce poate fi încă viabil în „mimesis" și ce poate reține din acest concept antic prelucrarea lui modernă.

Cît despre norma subiectului frumos, nu cred că o încercare modernă de a o reabilita ar putea avea azi sorți de izbîndă. Cu toate acestea, dacă sensibilitatea estetică mai nouă resimte „subiectul frumos" ca pe ceva dulceag și lipsit de bărbăție, ea trebuie să înregistreze preferința hotărîtă pentru urît sau grotesc ca un efect al mizantropiei și ursuzeniei. În ambele cazuri, sensibilitatea estetică se cade a înregistra cu împotrivire un amestec al omului moral, al gusturilor și preferințelor lui, acolo unde s-ar fi așteptat să întîmpine numai mărturia puterii de creație a artistului. Cît despre ideea că, luptînd cu un motiv ingrat, farmecul artistic are ocazia să se afirme mai puternic, ne aflăm poate în fața unui adevăr, dar al unuia al cărui beneficiu îl pierdem îndată ce-i dăm o întrebuințare prea sistematică.

Ceea ce trebuie să recîștigăm însă neapărat din vechiul fond de idei pierdute ale esteticii este principiul artei ca meșteșug. Căci arta încetează să mai aibă vreun înțeles precis îndată ce începem a vedea în ea altceva decît o lucrare de transformare a materiei. Toate teoriile moderne care încearcă a prinde caracterul distinct al artei, în puterea ei de a reprezenta absolutul metafizic sau de a solicita lucrarea cunoașterii, mențin despre artă o părere care trece cu vederea ceea ce este mai izbitor în ea, adică puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzlețe ale unui material amorf. Afară că, înfățișînd arta drept altceva decît o modalitate a tehnicii, o desolidarizăm din largul destin al muncii umane, unde ea este chemată să joace marele rol al unui îndrumător.

1940

PERMANENȚA FRUMOSULUI

Într-un moment nu prea deosebit de al nostru, cînd lumea, căutîndu-și forme noi de viață, nu se refăcuse încă din multele încercări ale campaniilor napoleoniene, filozofii au arătat că spiritul omenesc, în dezvoltarea lui de-a lungul istoriei, a făurit o treime de scopuri către care silințele lui se îndreaptă fără un moment de odihnă. Adevărul, binele și frumosul ar fi țintele permanente care călăuzesc ostenelile spiritului, în nenumăratele lui încercări și în nesfîrșitele lui aventuri. A fost o întrebare care a dat de lucru gînditorilor din veacul trecut, dacă aceste finalități există în eternă simultaneitate sau dacă ele îndrumează pe rînd sforțările idealiste ale conștiinței umane, în așa fel încît, în anumite epoci, unul singur din scopurile amintite ar fi principalul resort al activităților lui mai înalte. S-a cheltuit multă ingeniozitate pentru a rezolva această problemă, dar, după cît cred, fără prea mare folos. N-a fost cu putință să se facă dovada că a existat vreo epocă de cultură, de oarecare însemnătate, în care activitatea în vreunul din aceste domenii să se fi eclipsat, în avantajul unor activități deosebite, rămase să stăpînească singure terenul culturii. Luînd forme dintre cele mai deosebite, aspirația către adevărul științific, aceea către frumosul estetic și chiar binele moral au mișcat deopotrivă pe oamenii cei mai nobili ai tuturor epocilor, și din țesătura acestor aspirații s-a constituit cultura tuturor timpurilor. Voi lăsa deci în afara discuției o problemă despre care cred că nu mai face greutăți nimănui. Nu mă voi opri mai mult nici

asupra caracterizării paralele și comparative a celor trei mari idealuri ale conștiinței, deși aci ar fi mai îmbelșugate lucruri de spus și cu numeroși sorți de a obține consensul părerilor. Deosebirea dintre adevăr, bine și frumos s-a făcut de multe ori, și gînditorul poate nutri azi temerea că nu va spune nici mai mult, nici mai bine decît lucrul a fost făcut în trecut. S-a arătat anume că adevărul, frumosul și binele cresc dintr-o comună nevoie de unitate a spiritului omenesc. Adevărul este unitatea ideilor noastre. Spunem că o constatare este adevărată, atunci cînd ea nu este contrazisă de alte concluzii ale experienței sau ale inteligenței. O părere devine adevărată atunci cînd ea poate fi unificată, coordonată, armonizată în planul general al inteligenței noastre. De asemeni, spunem că un lucru este frumos atunci cînd el manifestă o asemenea armonie a aparenței lui, încît ochiul care îl privește sau urechea care îl ascultă poate să-l cuprindă ca pe un tot, cu ușurință și încîntare. Dacă adevărul este armonia ideilor, frumosul este armonia aspectelor sensibile. Cît despre bine, el pare a nu fi altceva decît armonia faptelor și tendințelor, perfecta lor încatenare în planul moral al sufletului individual și în acela al societății. Spunem că o faptă este bună atunci cînd sîntem în drept a aprecia că nu izvorăște conflict nici în interiorul nostru, nici în adunarea oamenilor. Este adevărat că binele poate fi realizat uneori numai prin luptă, cu noi înșine sau cu lumea dinafară de noi, după cum și adevărul sau frumosul nu pot fi obținute adesea decît prin ostenelile, uneori istovitoare, ale cercetării sau creației. Dar victoria binelui, a adevărului și frumosului aduc pînă la urmă pacificarea, eliminarea contrazicerilor și a conflictelor.

Asupra acestor lucruri mi se pare că acordul punctelor de vedere poate fi stabilit cu destulă ușurință. Nu voi insista deci într-o problemă a cărei soluție mi se pare azi larg împărtășită. Mai folositor este să facem o observație, relativă la o împrejurare mai ascunsă, mai rareori pusă în lumină, dar a cărei valoare teoretică și practică nu cred că poate fi nesocotită. Ideea „unității", sub categoria căreia modernii aduc și adevărul și binele și frumosul, este o idee de proveniență estetică, un vechi rezultat al oamenilor care au reflectat asupra frumuseții. Pentru a o regăsi în momentul de splendoare al nașterii ei, trebuie să coborîm cu mintea în

trecut, pînă la vechii greci, la chipul cum şi-au organizat ei reprezentările lor despre lume.

Înainte de greci, la diferitele popoare ale Orientului, cunoştinţa parcursese diferite sectoare ale lumii, fără ca gîndul totalităţii lor unitare să se fi format cu energie şi claritate. Rezultatul acesta a fost una din marile victorii ale spiritului grec. Printr-un concurs de împrejurări pe care ne-ar fi greu să-l lămurim acum, dar care alcătuieşte o taină măreaţă şi delicată, grecii au fost cel dintîi popor care a ajuns a cunoaşte nu numai fragmente din univers, dar şi universul ca întreg, imensa şi bine ordonata structură a tuturor lucrurilor laolaltă, armonia lor integrală. Acestei totalităţi i-au dat grecii numele de „cosmos", un cuvînt care, în chip foarte caracteristic, desemnează şi realitatea frumoasă, frumuseţea lumii. Cosmosul este nu numai totalitatea lucrurilor, dar şi armonia lor desăvîrşită. Timp de mai multe sute de ani, cît a durat strălucirea ei, vechea cultură clasică a fost călăuzită de ideea cosmosului. Ştiinţa veche nu era altceva decît speculaţia asupra armoniei dintre lucruri, asupra raporturilor secrete care le înrudesc şi le leagă. Scopul de viaţă al înţeleptului era obţinerea armoniei lăuntrice sau recunoaşterea rostului fiecăruia în ansamblul armonios al lumii, pe care urmează să-l îndeplinim, cînd e nevoie cu resemnare, dar totdeauna cu pietate, cu adîncă închinare pentru viaţa marelui Tot, care ne înglobează şi ne conduce. Frumuseţea aspectelor particulare ale lumii nu era nici ea altceva decît unitate în varietate, un reflex al unităţii supreme. S-ar putea spune că în toate silinţele lor mai înalte de cultură, vechii greci căutau să regăsească cosmosul, frumuseţea lui. Este deci drept a spune că în experienţa estetică s-au format criteriile de cultură ale vechilor greci...

...Ale grecilor şi ale modernilor. Căci, deşi subiectivismul modern socoteşte că aspiraţia către unitate nu este pusă în mişcare atît de structura obiectivă a universului, cît de întocmirea naturală a fiecăruia din noi, vechiul resort estetic poate fi încă recunoscut. Astăzi încă preocuparea de frumuseţe este motivul care animă silinţele de cultură ale celor mai nobili dintre noi. S-ar putea crede că nu există vreun om mai depărtat de orice preocupare estetică decît savantul modern care explorează tainele naturii, chipul în care lucrurile se înlănţuiesc în domeniul limitat de experienţe pe care investigaţia sa îl cutreieră. Şi, cu toate acestea, şi în timpul cercetării sale, dar mai cu seamă la sfîrşitul ei, atunci cînd ajunge scopul care n-a încetat să-l călăuzească tot timpul, savantul simte ceva din bucuria care răsplăteşte pe artist, bucuria lucrului închegat, unificat, armonios. O undă de încîntare estetică trece şi prin sufletul învăţatului care se străduieşte să găsească adevărul. Tot astfel, omul de bine este condus în toate acţiunile lui de o preocupare estetică. În sentimentul estetic al acţiunii, aflăm una din principalele indicaţii cu privire la ceea ce este îngăduit sau nu. O faptă rea este şi o faptă urîtă, după cum o acţiune bună este şi frumoasă. Nobleţea şi vitejia, puritatea şi cumpătarea sînt manifestări frumoase ale caracterului omenesc, încît conştiinţa cea mai zdruncinată, ajunsă să se îndoiască de legi şi de principii, continuă să găsească în sensibilitatea estetică măsura şi regula faptei. Ce să mai vorbim despre rolul regulator al sentimentului frumuseţii în munca pe care fiecare din noi o îndeplineşte ? Munca încetează de a mai fi un blestem, o povară şi o osteneală, atunci cînd ea este executată cu preocuparea de a o face cu frumuseţe şi de a o dezvolta pînă la rezultate care au închegarea şi armonia lucrurilor de artă. Cel mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat şi înălţat ca un artist, dacă năzuieşte să dea produselor minţii sau mîinilor sale desăvîrşirea lucrurilor frumoase. De aceea, nu poate fi îndrumare mai bună pe care am putea-o adresa acelora care se plîng de asprimea sau de alte neajunsuri ale muncii lor, decît îndemnul de a se sili către măiestrie. Maestrul muncii lui este un om liber şi fericit. Povara trebii lui se uşurează. Ostenelile i se alină. Şi răsplata sforţărilor îi revine mai întîi în sentimentul de bucurie al lucrării fericit conduse şi a produsului bine întocmit. De unde provine oare această bucurie ? Poate din aceea că, în cea mai neînsemnată lucrare frumos încheiată, străluceşte ceva din plenitudinea divină, odihnind în sine însăşi, a universului întreg.

Şi, cu toate acestea, se spune uneori, frumosul însuşi, deşi are atîta putere de iradiere, o valoare călăuzitoare atît de mare, posedă în firea lui o limită, o insuficienţă. Vraja frumosului seacă la un moment dat puterea omului şi stăvileşte sforţarea lui. Dincolo de frumuseţe, adică dincolo de ce s-a

închegat și s-a închis în armonie deplină, nu mai pare a fi nimic. Omul care a atins frumusețea nu mai are nici un motiv să continue munca lui, cercetarea, creația, ostenelile pe drumul binelui. Și, de fapt, în naturile precumpănitor estetice, adică în acelea care sînt mînate în tot ce fac de năzuința către realizarea frumoasă, există un statism, o graniță, peste care închipuim elanuri mai generoase, zboruri mai îndrăznețe. În clipele cînd face astfel de constatări, spiritul dorește frîngerea armoniilor încremenite, contrazicerile fecunde, conflictele bogate în germeni noi. Rațiunea pentru care epocile de clasicism perfect au fost totdeauna urmate de romantismul tulbure, frămîntat, mustind de viață nouă, stă în oboseala și insatisfacția pe care ne-o produce uneori armonia frumuseții. Totuși, dacă luăm bine seama, conflictul, lupta, mișcarea nu pot fi niciodată dorite pentru ele însele. Cine sfărîmă armonia o face pentru a o recîștiga la alt nivel. Nu frumusețea este, la un moment dat, respinsă, ci sărăcia ei relativă, lipsa ei de conținut îndestulător. Zdrobim unitățile bine întocmite pentru a putea spori elementele lor astfel liberate și pentru a le putea grupa apoi într-o unitate mai vastă. Conflictul nu poate fi un scop. Ținta finală este tot armonia întrezărită prin vălul tulbure al agitației preferate o singură clipă.

La sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul veacului trecut, s-a produs, după cum se știe, o trecere, ca cea arătată mai sus, de la armonie la conflict, de la închegare la căutare. Oamenii care zdrobeau formele de viață ale lumii vechi nu o făceau atît pentru că această lume nu era bine întocmită, ci pentru că era prea bine întocmită, prea închisă în limitele ei riguros fixate, prea statică, nu destul de încăpătoare. Oamenii doreau să cucerească noi conținuturi de viață și să obțină armonii mai ample. Atunci, în acea mare criză a idealurilor umane, pe care în chip fatal o aduc cu sine toate epocile de răvășire, filozofia a abordat problema valorilor omenești, speculînd asupra triadei : bine, adevăr, frumos. Idealismul german și spiritualismul francez au încercat să reconstituie tabla zdruncinată a valorilor, amintind agitației contemporane finalitățile permanente ale conștiinței umane. Concepția noastră despre valori, despre înțelesul și scopurile culturii, a rămas pînă azi îndatorată acelor mari elaborații ale gîndirii. Dar tot atunci, în aceeași vreme în care cultura omenească încerca să cîștige o nouă conștiință despre sine și puncte fixe de reper în frămîntarea vremii, înțelegerea estetică a vieții a sărbătorit mari triumfuri. Prin Goethe, prin Schiller, prin Hölderlin, prin întregul curent al neoumanismului german, s-a stabilit în conștiința timpului aspirația către unitate, către armonie. Comandamentul frumosului răsună încă puternic, la un interval de aproape un secol și jumătate, din tabăra acelora care au organizat, pentru întreaga lume modernă, înțelesul estetic al vieții. Vechii greci n-au avut mai vrednici continuatori decît acei bărbați care ne-au făcut a înțelege din nou armonia suverană a cosmosului și reflexul ei în oricare din lucrurile fericit conformate ale silințelor noastre.

Astăzi ne găsim într-un moment foarte asemănător cu acela care, cu un secol și mai bine în urmă, simțea nevoia reafirmării idealurilor permanente ale omului și a sensului estetic al vieții. Să plecăm urechea la marile învățăminte ale trecutului și să înțelegem, în mersul nostru pe drumurile viitorului, semnificația permanentă a frumosului.

1941

SEMNIFICAŢIA FILOZOFICĂ A ARTEI

Descoperirile astronomice ale erei noastre culminau la finele veacului al XVII-lea prin epocalele teorii ale lui Isaac Newton, care, confirmînd întru totul viziunea heliocentrică produsă de Copernic cu o sută şi mai bine de ani în urmă, preciza, în acelaşi timp, legile care mişcă întregul univers şi garantează armonia lui. Niciodată mintea omenească nu ajunsese la sentimentul unei mai depline încrederi în puterile ei, capabile să surprindă misterul lucrurilor, decît în acest moment în care publicarea cercetărilor relative la gravitaţia universală păreau a lumina pentru întîia oară în chip cu totul limpede uriaşele posibilităţi ale inteligenţei omeneşti. Newton devine, în aceşti ani ai revelaţiei, obiectul unui cult aproape mistic. Astronomul Halley, interpretînd sentimentul general, însoţeşte una din ediţiile operei capitale, *Naturalis philosophiae principia mathematica,* cu următoarea poemă, pe care o putem considera drept un document cultural de primul ordin: „Iată regula cerului, scrie Halley, iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul Creator a voit să le respecte, atunci cînd a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele tainice ale cerurilor sînt deschise şi cunoaştem acum forţa care învîrteşte globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil sileşte astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngăduie să se mişte în linie dreaptă, de-a lungul vidului imens, ci le tîrăşte pe toate într-un cerc regulat, al cărui centru este el însuşi. Vedem acum calea impusă cometelor înspăimîntătoare şi nu ne mai minunăm de apariţia astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună urmează un curs inegal, de ce, nesupunîndu-se pînă astăzi nici unui astronom, scutură frîul numerelor, de ce nodurile ei revin, de ce discul ei se măreşte. Am aflat prin ce forţă schimbătoare Phoebe cînd goneşte marea, dezgolind nisipurile, cînd o azvîrlă peste maluri: minuni care chinuiră atîta vreme gîndirea înţelepţilor! Totul s-a dat pe faţă: ştiinţa a risipit norii. Ridicaţi-vă, muritori, lăsaţi grijile pămînteşti şi cunoaşteţi de-aci înainte puterea spiritului nostru născut din cer... Celebraţi, împreună cu mine, prin cîntece de laudă, pe descoperitorul acestor adevăruri misterioare, pe Newton cel îndrăgit de Muze... Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai mult de Zei." Răsunetul descoperirilor lui Newton şi al modificărilor provocate în sentimentul intim al omului modern n-au întîrziat să-şi producă rezultatele lor în filozofia speculativă a vremii. Poate, în această privinţă, nu există un document mai elocvent ca filozofia lui Leibniz, care, în viziunea armoniei prestabilite a lumii, în mijlocul căreia sentimentul optimist al vieţii devine afectul firesc al cugetătorului, obţine expresia speculativă corespunzătoare noilor cuceriri ale ştiinţei. Ideea armoniei universale, a naturii şi graţiei, a sufletului şi corpului, a cauzelor finale cu cele mecanice etc. sînt în filozofia lui Leibniz dezvoltarea reprezentării despre armonia universului fizic demonstrată de Newton. Lumea este pentru filozoful german ca atelierul unui ceasornicar în care toate ornicele ar indica în fiecare moment exact aceeaşi oră. Este sigur că dacă marile descoperiri astronomice ale Renaşterii, culminînd în geniala ipoteză explicativă a lui Newton, nu s-ar fi produs, reprezentarea armoniei prestabile a universului nu ar fi apărut în aceleaşi forme. Dumnezeu, ne spune Leibniz, exercită „o matematică divină sau o mecanică metafizică". El creează „monadele" după un plan matematic, comportîndu-se ca un „inginer al maşinii universale". Mecanismul universului conciliat cu libertatea şi spontaneitatea divină era o idee familiară a lui Newton. Poate că Leibniz n-ar fi adoptat-o în lipsa confirmărilor pe care i le aducea teoria gravitaţiei.

În timp însă ce ideea armoniei lumilor se organizează printr-o contribuţie variată, pînă cînd Leibniz să-i dea cunoscuta expresie teoretică, o serie de astronomi remarcă unele

fapte, menite mai degrabă s-o zguduie. În anul 1572, Tycho Brahe observă la 11 noiembrie o nouă stea în constelaţia Cassiopeii, care din zi în zi devenea mai luminoasă. Făcut atent asupra fenomenului, landgraful Philipp von Kassel, un amator de astronomie, cere lămuriri lui Kaspar Peucer, matematicianul din Wittemberg. Apariţia noii stele din constelaţia Cassiopeii i se pare lui Kassel un fapt de creaţie nemaiîntîlnit. Peucer respinge însă ipoteza. Aristotel ne-a asigurat că în regiunea stelelor nimic nu se mai creează şi Scripturile ne învaţă că Dumnezeu se odihneşte de cînd a creeat lumea. Mişcarea, naşterile şi dispariţiile aparţin exclusiv lumii sublunare ; lumea supralunară odihneşte de-a pururi în propria ei perfecţiune : vechiul gînd aristotelic putea fi bine împăcat cu învăţăturile bisericii. După 16 luni, noua stea dispare şi Tycho Brahe scrie o carte asupra fenomenului, în care susţine ideea că, împotriva opiniei lui Aristotel, unele procese se pot petrece şi în regiunea supralunară. Noua stea, arată Tycho Brahe, trebuie să fi fost produsul de condensare al ceţei luminoase răspîndite în Calea Lactee, căci putem admite că şi materia eterică trece prin mai multe forme. Alcătuirea aceasta n-a devenit însă o stea durabilă, şi trecătoarea ei înjghebare s-a risipit. Profesorul Heinrich Schmidt, din referatul căruia împrumut aceste felurite date interesînd istoria astronomiei, are dreptate să observe că în vederile lui Tycho Brahe „apare pentru întîia oară în timpurile moderne ideea evoluţionistă în cosmologie şi, în acelaşi timp, geniul marelui astronom atinge gîndul selecţiunii cosmice, pe care, după Darwin, abia Charles du Prel trebuia să-l reia şi să-l dezvolte". Fenomenul apariţiei unei stele noi se repetă în 1600 şi 1604. Kepler, care îl observă cu cea mai mare atenţie, pînă la dispariţia lui, opinează că astronomii s-au găsit poate în faţa unui act de creaţie divină, dar cum ipotezele mistice trebuiesc excluse atîta timp cît cele ştiinţifice nu sînt istovite, este îndemnat să admită o nebuloasă cerească, existentă pretutindeni în spaţiul cosmic, nu numai în Calea Lactee, şi care, prin condensare, poate produce, din cînd în cînd, astre noi. Ideea nebuloasei cereşti a fost una din cele mai fecunde în istoria cosmologiei. Descartes o adoptă atunci cînd explică apariţia corpurilor cereşti prin vîrtejuri produse în materia universală. Aceeaşi idee se regăseşte la baza îndrăzneţei încercări de a

reconstitui istoria naturală a cerului pe care Kant o întreprinde în 1755 şi Laplace o repetă, fără să fi cunoscut teoria kantiană, în 1796. Împotriva lui Newton, Kant observă că armonia cerească n-a putut ieşi gata făcută din mîna lui Dumnezeu. Dumnezeu va fi creat numai materia primitivă, răspîndită haotic în spaţiu, formele pe care aceasta le va fi luat în mînă şi raporturile pe care acestea continuă să le întreţie, rezultînd exclusiv din propriile legi mecanice ale materiei.

Ideea newtonian-leibniziană a armoniei prestabilite primeşte o puternică lovitură prin teoria lui Kant. Armonia universală nu este pentru Kant o *dată*, o stare originară a lucrurilor, ci un *produs*, rezultatul unui proces. În prefaţa operei sale : *Algemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsätzen abgehandelt*, un text care nu poate fi îndeajuns meditat de cercetătorul care urmăreşte istoria gîndirii, ideea armoniei universale este supusă unui riguros examen. Kant este pe deplin conştient că negarea conceptului armoniei originare şi înlocuirea lui prin acela al armoniei produse va întîmpina rezistenţa cercurilor religioase, căci, scrie el, „dacă alcătuirea lumii cu întreaga ei ordine şi frumuseţe nu este decît un rezultat al materiei abandonate propriilor lor legi mecanice, dacă mecanica oarbă a puterilor naturale poate să se dezvolte cu atîta splendoare din haos şi poate singură să ajungă la o asemenea desăvîrşire, atunci slăbeşte cu totul forţa dovezii despre Creatorul divin, pe care obişnuim a o scoate din contemplarea frumuseţii lumii, natura îşi ajunge sieşi, guvernarea dumnezeiască devine inutilă, Epicur reînvie în mijlocul creştinismului şi înţelepciunea păgînă sapă credinţa..." Privite mai de aproape, lucrurile nu stau însă aşa, căci, adaugă Kant, „dacă legile eficiente ale materiei sînt şi ele o consecinţă a unui plan suprem, atunci ele nu pot avea alte determinări decît să realizeze singure planul pe care suprema înţelepciune şi l-a propus". Convins că poate împăca punctul de vedere ştiinţific-evolutiv cu acel mistic-teologic, Kant presupune existenţa unei materii cosmice, răspîndite haotic în lume şi care, supusă legilor gravităţii, acţiunilor şi reacţiunilor pe care aceste legi le determină în masa ei, ajunge să organizeze în

cele din urmă vasta armonie a universului. Prin simplele legi ale materiei, cosmosul se desprinde din haos.

Cine reflectează astăzi din nou la explicarea genetică a armoniei universale, așa cum ne-a propus-o Kant, își poate spune că ea a dat noi motive de speranță sufletului omenesc. Căci armonia universală, ne învață Kant, nefiind originară, nu este numai produsă, ci și *necesar* produsă. Haosul primitiv se dezvoltă în cosmos într-un chip inevitabil, prin însăși funcțiunea legilor universale. Și dacă Dumnezeu nu va fi făcut lumea armonioasă din primul moment al creației, el a dorit totuși ca lumea să devină armonioasă, supunînd-o unor legi capabile s-o ordoneze cu timpul. Gîndul kantian a cunoscut o treptată extindere în tot decursul veacului al XIX-lea. Ceea ce s-a petrecut cu materia cosmică nu s-a putut petrece apoi cu materia vie, apoi cu viața socială și spirituală a omenirii ? Întrebarea aceasta și-a pus-o evoluționismul veacului trecut, răspunzînd afirmativ. În vasta sinteză a lui Herbert Spencer, ființa este arătată dezvoltîndu-se prin diferențieri și integrări necurmate, către o ordine sinergetică a lucrurilor, din ce în ce mai minuțioasă și mai vastă. Cosmosul izvorăște necontenit din haos. În întinsele domenii ale ființei, sînt regiuni în care procesul acesta este aproape desăvîrșit, altele în care el este foarte departe împins, altele în care el este cu totul începător și necristalizat încă într-o ordine oarecare. Aceste din urmă regiuni sînt ale vieții sociale și morale ale omenirii, unde prezența conflictelor, a răului și a durerii, anarhia înclinațiilor, lupta dintre instincte și rațiune dovedesc că procesul integrărilor armonioase a rămas încă primitiv... A rămas primitiv, dar se poate dezvolta mai departe. Lămurind în perspectivele de viitor ale omenirii o ordine socială mai bună și o viață morală scutită de luptele și înfrîngerile individului actual, funcționînd „fără obligație și sancțiune", evoluționismul veacului al XIX-lea este susținut de un sentiment optimist al vieții. Același optimism poate fi nutrit și în ordinea cunoașterii, unde se poate aștepta o unificare treptată a ideilor noastre, o eliminare progresivă a contradicțiilor dintre ele. Scopul filozofiei este, în concepția evoluționismului, să coordoneze rezultatele diferitelor științe particulare într-o amplă icoană armonioasă a lumii. Filozofia trebuie să devină cosmosul cunoștințelor omenești.

Oriunde am îndrepta privirile noastre, în natură ca și în cultură, înțelepciunea modernă pare a ne învăța că armonia nu se găsește la începutul lucrurilor și al proceselor, ci la sfîrșitul lor. Dar mai cu seamă, printre produsele spiritului omenesc, în nenumăratele înfățișări ale culturii, armonia este încă o țintă îndepărtată. Există totuși un singur produs omenesc care realizează armonia de pe acum și în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului și îndemînării este arta. S-ar putea spune că neexistînd o singură artă, ci mai multe, și nici un singur tip de opere, ci tipuri diferite, inspirate de tendințe variate, arta ar putea aspira ea însăși către o integrare a formelor ei într-o unitate mai comprehensivă. Adevărul este însă că varietatea indefinitivă a operelor de artă nu configurează un conflict. Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenței lor să se schițeze vreo coliziune, ca tot atîtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putința de a se stînjeni reciproc și, prin urmare, neimpunînd spiritului omenesc nevoia de a le integra într-o formă superioară și mai amplă. Nesocotind acest adevăr atît de elementar, s-a formulat uneori programul întrunirii artelor sau s-a ajuns la acel eclectism al stilurilor care a făcut adevărate ravagii în secolul al XIX-lea. S-a crezut că vremea noastră trebuie să nutrească și în domeniul artistic aspirația către integrare și unificare, atît de legitimă în știință, în morală, în viața socială. Dar, odată cu aceasta, s-a trecut peste faptul că arta, întrupînd în fiecare din realizările ei valori nefungibile, unități neinsumabile, că ea fiind „la țintă în fiecare moment al său", după cum sună formula elocventă a lui Goethe, tendința de a obține, în legătură cu ea, forme mai largi de integrare nu este nici legitimă, nici posibilă.

Înțelegerea artei ca armonie este o idee foarte veche în istoria doctrinelor de estetică. O întîmpinăm pentru întîia oară în *Poetica* lui Aristotel, unde în cap. VIII se aduc următoarele precizări în legătură cu structura epopeii : „Subiectul nu-i unul — observă Aristotel — întru cît privește un singur personaj. Doar multe și nenumărate sînt întîmplările putînd să se ivească în viața cuiva, fără ca, din unele din ele, să reiasă o unitate ; și tot astfel faptele unui om sînt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură ac-

țiune. De aceea, greșit mi se pare a fi procedat poeții cînd s-au apucat să scrie care o *Herakleidă,* care o *Theseidă,* ori alte poeme de soiul acesta, cu gîndul că, dacă Herakles a fost unul, o operă despre el va fi și ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atîtea alte privințe, pare a fi văzut bine și aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc. Într-adevăr, compunînd *Odisseea,* nu s-a gîndit să cuprindă în ea toate pățaniile eroului — faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oștilor, întîmplări a căror legătură nu era de ajuns de strînsă pentru ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil — ci a compus-o în jurul unei singure acțiuni, în înțelesul dat de noi cuvîntului, și așijderi și *Iliada.* Așa precum, în celelalte arte imitative, imitația e una ori de cîte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întrucît e imitația unei acțiuni, cată să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate, ca, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce — fie că e, fie că nu e — n-aduce cu sine o deosebire vizibilă.“[1] Armonia operei este înfățișată aci ca efectul unității în varietate. Aristotel cere ca subiectul unei opere literare să fie făcut dintr-o pluralitate de întîmplări, dar dintr-o pluralitate de întîmplări care se compun între ele, care pot alcătui laolaltă un întreg. El cere apoi ca elementele acestui întreg nu numai să se îmbine între ele, dar să se îmbine cu necesitate, în așa fel încît eliminarea sau schimbarea din loc a unuia singur din aceste elemente să modifice întregul ori să-l corupă. Pentru o astfel de încatenare necesară de elemente nu putem găsi alt termen decît acel de armonie. Aristotel este primul teoretician al operei de artă ca un produs armonios. Platon văzuse în frumusețe reflexul unei idei. Aristotel recunoaște în artă produsul omenesc al prelucrării unui material. Desigur, considerațiile sale au în vedere numai armonia fabulației unei opere literare, a acțiunii, a subiectului ei. Este evident însă că, pe bazele stabilite de Aristotel, se putea merge mai departe, pînă la sesizarea armoniei tuturor elementelor unei opere, nu numai

---

[1] Citat după traducerea d-lui D. M. Pippidi, Buc., 1940.

a elementelor ei fabulatorii, după cum vederea sa putea fi generalizată pentru toate operele artei, nu numai pentru cele ale literaturii. Consecințele ideilor lui Aristotel au apărut toate cu timpul.

Conceptul aristotelician al unității în varietate este aplicat de Vitruviu în arhitectură. În tratatul *De arhitectura,* marele teoretician, contemporan cu August, reduce întreaga estetică a artei de a construi la cîteva principii fundamentale, dintre care cel mai însemnat este acel al *simetriei,* pe care o definește: *„Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus“* (Simetria este consensul care rezultă din înseși membrele operei, adică corespondența dintre părțile separate și totalitatea figurii pe baza unei unități de măsură). Conceptul simetriei ocupă o poziție centrală în estetica lui Vitruviu. Căci dacă o operă arhitectonică trebuie să manifeste și o anumită proporție (ordinatio) între părțile ei, apoi o potrivită așezare a lor laolaltă (dispositio), frumusețea ei nu devine perfectă decît atunci cînd se produce acel consens între părți și acea corespondență între acestea și întreg, pe care le exprimă termenul de *simetrie.* Euritmia, în care Vitruviu recunoaște un alt principiu esențial al arhitecturii, nu este decît latura subiectivă a simetriei, este simetria devenită sensibilă ochiului celui care privește. Simetria exprimă un raport pur matematic. Euritmia este acest raport făcut asimilabil pentru privirile noastre, o lucrare în care artistul se vede uneori nevoit să tempereze pura simetrie matematică pentru a obține simetria ca *impresie.* Simetria arhitectonică, în concepția vitruviană, este un reflex al ordinii universale, așa cum o concepuse Pitagora și Platon. Rădăcina ei este mistică, încît, după cum observă unul din comentatorii săi, în categoriile lui Vitruviu se manifestă nu o estetică formalistă, ci una conținutistă. Cînd, spre finele veacului al XV-lea, Renașterea italiană redescoperă tratatul lui Vitruviu, L. B. Alberti, arhitectul și teoreticianul florentin, renunță la perspectiva mistică a canoanelor lui Vitruviu, dar păstrează conceptul frumuseții artistice ca o corespondență între părți și întreg, corespondență pentru care Alberti nu mai întrebuințează termenul grecesc de *symmetria,* ci pe acel latinesc *concinnitas,* împrumutat tratatelor de retorică ale lui Ci-

cero. „Ca să existe frumusețe, scrie Alberti, este necesară, pe baza rațiunii, o anumită concinitate a tuturor părților cu întregul căruia ele îi aparțin, încît să nu poți să adaugi, să iei sau să modifici ceva, fără ca prin aceasta să nu le faci mai improbabile." (*...Sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint : ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quim improbabilius reddatur*). Aceste cuvinte din urmă amintesc destul de aproape pe acele ale lui Aristotel care cerea ca părțile unui întreg să fie „așa fel îmbinate încît, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat".

Cu toată laicizarea conceptului de armonie la un L. B. Alberti, reprezentarea mistic-cosmologică rămîne în intențiile lui, încît o vedem reapărînd îndată ce Leibniz exprimă în micul său tratat, *Despre beatitudine,* gînduri cu mult răsunet asupra întregii dezvoltări a esteticii în veacul al XVIII-lea și al XIX-lea. Universul era, în adevăr, pentru Leibniz, armonia ierarhică a monadelor. Fiecare monadă își reprezintă universul în forme mai mult sau mai puțin clare și distincte, adică mai clare sau mai obscure, mai distincte sau mai confuze. Produsul percepției, în același timp clare și confuze, a armoniei universale, adică a unei percepții luminoase, dar în același timp lipsite de distincția lămurită a părților care alcătuiesc această armonie, este reprezentarea frumuseții. În lucrurile frumoase, conștiința omului își reprezintă, cu claritate dar fără distincție, armonia universală, unitatea în varieteatea tuturor lucrurilor. Spiritele devin, în actul de contemplație estetică, pentru a întrebuința propriile cuvinte ale lui Leibniz, nu numai „oglinzile vii și imaginile universului creaturilor, dar și imaginile divinității, a autorului însuși al naturii, capabile să cunoască sistemul universului și să imite ceva din el prin operele sale arhitectonice ; fiecare spirit devenind un fel de mică divinitate în sectorul său".

Nu voi depăna mai departe consecințele gîndirii lui Leibniz. Am făcut-o și altă dată. Este destul să spun că pe fundamentele leibniziene a construit Baumgarten primul tratat sistematic de estetică, în care frumusețea este definită drept „perfecțiunea cunoștinței sensibile". Pe același fundament își ridică Immanuel Kant edificiul său estetic, în care frumusețea este înfățișată ca un caz aparte al finalității. Și vechile intuiții sînt încă prezente la W. v. Humboldt, care vorbește undeva despre „caracterul cosmic al operei de artă". Ceea ce aș vrea însă a reține din indicațiile de mai sus este că prin Leibniz se produce, în vremurile mai noi, joncțiunea dintre problema cosmologică și problema estetică. El este acela care, reluînd gîndurile auguste ale antichității, dar accentuîndu-le modern, prin reliefarea caracterului estompat, mai mult vag-sugestiv decît limpede-intelectual, al impresiei estetice, aprofundează mai întîi, printre filozofii erei noastre, semnificația filozofică a artei. El este apoi acel care ne procură motivele admirației cu care se cuvine să înconjurăm ființa artistului. Iată că nu numai savantul care cercetează structura universului și legile care mențin armonia lui poate deveni obiectul fervorii umane, dar și artistul creator de frumusețe. Nu numai un Newton, ca în ditirambul entuziast al lui Halley, este revelatorul arcanelor universale, dar și oricare dintre arhitecții, muzicienii, poeții și artiștii plastici care, organizînd imagini frumoase, îndrumează spiritul omului către cunoașterea și adorația lumii create de Artistul divin în armonie sau pentru armonie. Ba chiar, oricare dintre contemplatorii frumuseții sesizează în ea ordinea universală și realizează în acest moment unic al contemplației, deși numai în forme confuze, percepția monadei supreme.

S-ar putea spune că frumusețea artistică la care se referă Leibniz este aceea a Renașterii ajunsă pe culmea ei. În operele acestei epoci plăsmuirea artistică dobîndise formă închisă, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui, așa cum și-l reprezentau încă astronomii Renașterii înaintea teoriilor nebuloasei, așa cum și-l reprezintă sistemul armonist al unui Leibniz. Un cercetător ca Simmel a făcut observații dintre cele mai ingenioase asupra formei organizată artistic în această epocă. În pictură, Renașterea recomandă compoziția piramidală, detaliile urmînd să se dispună în jurul unei axe centrale și în direcția ei ascendentă, de la baza masivă către un punct culminant. Compoziția piramidală în operele Renașterii, a unui Rafael de pildă, corespundea viziunii ierarhice a unui cosmos dominat de Dumnezeu, adică acea vi-

ziune a lumii a cărei ultimă expresie o alcătuieşte monadologia lui Leibniz. Odată cu ivirea barocului, apare însă forma deschisă. Compoziţia se organizează în jurul unei axe verticale aşezate în dreapta sau în stînga tabloului sau se grupează dedesubtul diagonalei care străbate tabloul de la stînga la dreapta. Prin această modalitate, care poate fi bine urmărită în pînzele unui Rubens şi pe care un Wölfflin a pus-o bine în lumină, se introduce reprezentarea mişcării, oamenii şi lucrurile părînd duse de un curent dinamic, nu alcătuind o unitate statică şi finită. În timp ce Renaşterea reprezenta fiinţa, barocul înfăţişa devenirea

Cu intermediile pe care le aducea reivirea în cîteva rînduri a viziunii clasiciste, se poate spune că viziunea dinamică a vieţii este cu precădere îmbrăţişată de întreaga artă modernă. Simţul construcţiilor închise pare a se pierde din ce în ce mai mult. Naturalismul, cu deprinderea lui de a tăia compoziţia prin marginea tabloului, aduce o viziune fragmentară a lumii, a unui moment dintr-un proces, şi manifestă tendinţa de a nu rotunji, de a nu construi întreguri odihnind în propria lor plenitudine, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui. Impresionismul aduce imagini instantanee, la fel cu ale unui om care ar deschide ochii lui miraţi asupra lumii şi face să se simtă acelaşi refuz de a închega forme care îşi ajung lor însele. Nu cumva atunci înţelegerea artei ca cosmos se potriveşte numai operelor unei anumite epoci ? Nu cumva armonia universală străluceşte numai în unele singure dintre plăsmuirile artei, aparţinînd unui interval istoric determinat, în timp ce reflexul acestei armonii se întunecă în toate celelalte produse ale geniului artistic ? Nu cumva cosmicitatea nu aparţine esenţei generale a artei, ci numai unuia singur dintre stilurile ei ?

Trebuie să răspundem tuturor acestor întrebări în chip negativ. Toate creaţiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sînt sau pot fi armonioase. În toate, întru cît sînt artă adevărată, părţile şi ansamblul întreţin între ele acea multiplă relaţie de corespondenţă, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. În nici o operă cu adevărat izbutită nu este cu putinţă să modifici sau să suprimi un element fără ca întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sînt lipsite de concinitate; numai pe aceste le însoţim cu sentimentul că sînt nişte pro-

duse arbitrare sau că cel puţin unele din părţile lor sînt arbitrare, că ele ar putea fi altfel decît sînt în realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însoţim operele în adevăr izbutite este acel al necesităţii. În acest sentiment al necesităţii se exprimă aprobarea noastră pentru întregimea operei şi pentru fiecare din părţile ei. În fluctuaţia universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decît este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decît aceea pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operei de artă, şi acest produs pe care trebuie să-l atribuim libertăţii, pentru că nimeni nu constrînge pe artist să creeze în afară de propria lui pornire, este, în acelaşi timp, produsul cel mai necesar din lume, pentru că nu putem nici clinti, nici schimba ceva din el. Simţul modern pentru relativitatea lucrurilor a emis uneori părerea că opera de artă nu are limite naturale, că ceea ce determină pe artist s-o încheie într-o anumită formă este oboseala sau nevoia de a o încredinţa mai curînd publicului. Orice operă ar putea fi deci continuată dincolo de limitele pe care artistul i le fixează printr-un act oarecum arbitrar şi ar putea fi revizuită şi modificată în unele din detaliile ei. Dacă împrejurarea aceasta este adevărată în realitatea empirică a lucrurilor, ea nu este deloc adevărată în realitatea lor esenţială. Căci dacă relativiştii ar avea dreptate, cum s-ar explica atunci sentimentul de insatisfacţie sau de dezaprobare cu care subliniem unele din părţile anumitor opere, cum s-ar explica faptul că în prezenţa unora din acestea resimţim părţi rămase nedezvoltate sau lungimi fastidioase şi adaosuri eterogene ? Toate aceste reacţii ale sentimentului estetic dovedesc că operele nedesăvîrşite sînt oarecum dublate de modelul lor imanent şi perfect. Şi este poate sarcina cea mai de seamă a criticului, adică a celui mai delicat dintre contemplatorii de artă, să cuprindă aceste divergenţe dintre modelul imanent şi realizarea lui, lămurind în unele opere ceea ce ele ar fi trebuit să fie. Uneori însă nici simplii amatori, nici criticii n-au ocazia să constate aceste abateri, opera de artă pătrunzînd în sufletul lor cu sentimentul unei stringenţe absolute, al unei coerenţe inalterabile. În faţa unor astfel de alcătuiri simţim lămurit că geniul artistic a atins treptele lui

cele mai înalte. Și astfel de alcătuiri pot fi nu numai acele care au forma închisă a cosmosului în imaginea newtonian-leibniziană, dar și operele cu formă deschisă. Astfel, variind formula repetată de cîteva ori în istoria esteticii, putem vorbi mai potrivit decît despre caracterul cosmic al operei de artă, despre caracterul ei de cosmicitate, adică de însușirea ei de a reprezenta un sistem necesar în ansamblul lui și în fiecare din părțile care îl compun.

Dezvoltările de pînă acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plauzibile ale științei și ale filozofiei. Pentru concepția modernă, lumea este proces, dar un proces în care sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se dezvoltă însă pornind din același moment și cu același ritm în toate planurile. În materia cosmică el pare a fi mai vechi și pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deși nu putem spune și nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat și ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuși armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideea de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul cosmic era relativ stabilizat în momentul în care oamenii au alcătuit primele opere de artă, s-a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebuie însă mai degrabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat și armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecțiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil și închis. În loc de a vorbi deci despre armonia cosmică a operei de artă, este mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce, dealtfel, s-a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activitățile și rezultatele activității omenești, ori de cîte ori întîmpinăm sisteme relativ închise și stabile sîntem înclinați a le recunoaște o calitate artistică. Astfel, viața morală a omului întruchipează îndeobește un sistem labil prin mulțimea conflictelor dintre principiile raționale și înclinațiile instinctive. Cînd cele dintîi sînt mai puternice decît cele din urmă, vorbim despre tăria caracterelor. Dar cînd principiile și înclinațiile se găsesc de acord, cînd orice conflict este eliminat și jocul motivelor morale alcătuiește un sistem armonios, nu mai vorbim despre tăria caracterelor, ci despre frumusețea lor. Tot astfel cercetarea științifică alcătuiește un proces deschis, aporturile noi ale experienței sau relațiile dintre fapte neobservate pînă la un timp producînd labilitatea sistemului nostru de idei. Din cînd în cînd, apar însă cugetători care reușesc să introducă ideile și cunoștințele timpului lor în sisteme relativ stabile, și acestor mari construcții ale filozofiei le recunoaștem nu numai adevăr, dar și frumusețe. Caracter estetic atribuim, în fine, tuturor produselor muncii omenești care, prin sistemul închis al factorilor și elementelor lor, nereclamînd nici adaosuri, nici retușări, amintesc perfecțiunea artei.

Stabilitatea tuturor acestor sisteme este însă precară. În caracterul frumos al omului pot irumpe dintr-o dată înclinații care să-i compromită echilibrul. Sistemele filozofice cele mai fericit închegate se compromit odată cu progresele experienței sau cu noile cuceriri ale științelor particulare. Cît despre lucrurile cele mai frumos întocmite ale industriei omenești, ele nu dobîndesc o deplină valoare de artă decît atunci cînd, prin uzură sau prin dezafectare, încetînd să mai fie obiecte de utilitate, încetăm noi înșine a le dori adaptate finalităților în veșnică schimbare ale nevoilor noastre. Arta singură manifestă un echilibru al organizării ei pe care nimic n-o amenință și nimic n-o corupe, o armonie suverană și incoruptibilă. Întregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei, de care se apropie, din cînd în cînd, fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificația filozofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum în formele ei proprii prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operei de artă echivalează cu făgăduința succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obținut pentru sine și pe care spiritul omenesc și-l poate făgădui în toate domeniile activității lui. Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce

întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a izbutit ei poate să izbutească tuturor ostenelilor omenești. În toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea pînă acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adîncă și mai adevărată. Semnificația filozofică a artei se completează pentru cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului.

Se înțelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contemporane. Desigur, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumusețea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul și conștiința modernă cer mai degrabă artei un spațiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii și vieții. O artă alimentată din singurele aspecte de frumusețe ale lumii, adică una în care se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conținutul de fapt al lumii, dar și amenințată să se perimeze prin însăși explozia tuturor acelor forțe iraționale și anarhice ale lumii care, prin adevărul lor, pot compromite ficțiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvîrșit. Artistul este și trebuie să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii. În practica vieții comune ne putem mulțumi și cu modesta contribuție a bunăvoinței morale. Din lanțul bunăvoințelor se constituie progresul moral în întregimea speței noastre. În știință, savantul se poate mulțumi și cu o simplă contribuție fragmentară, deoarece rezultatele lui pot fi reluate și completate de alți cercetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogațită și desăvîrșită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. În ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe. De aceea severitățile noastre față de artă sînt mai mari decît acele pe care obișnuit le îndreptăm

către faptele vieții practice și către cercetările științei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvîrșirea. O operă de artă nedesăvîrșită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n-o mai poate reface și desăvîrși, dar și o adevărată înfrîngere a spiritului în năzuința lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. S-a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există și responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaște despre locul lui în mijlocul lumii.

1941

ESTETICA MATERIALELOR

Istoria esteticii cunoaşte o întinsă epocă în care materialelor artei li se tăgăduia orice însemnătate. Atît în ce priveşte producerea operelor, cît şi în aceea a contemplării lor, materia pe care o manevrează artistul şi prin care el vorbeşte mai întîi publicului său nu ocupa nici un loc în sfera cercetărilor. În lungul răstimp al esteticii idealiste, opera artistică era considerată ca purtătoarea unor valori ideale, pe care spiritul era presupus a le cuprinde prin transparenţa materiei care le conţine şi le exprimă. Chiar în acea varietate a idealismului care înfăţişează frumuseţea artistică drept aparenţa sensibilă a unei idei, suportul acesteia din urmă nu era reputat a fi aparenţa în materialitatea ei, ci imaginea imaterială pe care ea o determină în spiritul nostru. Se înţelege că, în asemenea condiţii, problema materialelor, a chipului în care ele determină forma operei şi a locului pe care ele îl ocupă în constituirea impresiei estetice, era menită a rămînea nesocotită. Lunga neînţelegere faţă de problema materialelor artei se exprimă destul de limpede în opinia lui J. Volkelt, care în al său *System der Aesthetik,* III, 1914, p. 20, scrie odată, rezumînd tradiţia acestei vechi neînţelegeri : „Viziunea estetică elimină asociaţiile relative la materia care constituie opera, se îndreaptă exclusiv asupra formei şi este, aşadar, o viziune superficială". Şi în aplicarea acestei idei : „Marmura configurată de artist nu este privită de contemplator ca un lucru material, ci ca ceva care ar fi Hercule sau Goethe însuşi". Cu vădită aprobare citează Volkelt vorba lui Hegel, patronul idealismului estetic modern, potrivit căreia în plasticizările artei „materia sensibilă este de-a dreptul nimicită".

Trebuie să subliniem deci ca o iniţiativă teoretică de mare însemnătate faptul că, în timp ce idealismul estetic se bucura de o suveranitate rareori contestată, arhitectul german Gottfried Semper a recunoscut în materialele folosite de artă unul din principalii factori determinanţi ai formelor şi stilurilor ei. De unde mai înainte marile stiluri ale artei erau înţelese ca nişte produse istorice, explicabile numai prin evoluţia ideilor, Semper le face să derive dintr-o îndoită condiţionare : scopul material şi util pe care arta unui timp îşi propune a-l atinge şi materia folosită, împreună cu uneltele şi procedeele tehnice întrebuinţate în vederea atingerii acelui scop. În epocala lucrare : *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2 vol., 1860—1863, Semper întreprinde, prin prelucrarea unui vast material etnografic şi istoric, expunerea condiţiilor tehnice şi materiale răspunzătoare de formele variate pe care arta le-a luat în cursul timpurilor. Chemat încă de prin 1850 la Londra pentru a lua parte la organizarea renumitului Victoria and Albert Museum, primul muzeu de artă industrială din Europa, Semper avusese prilejul să observe că ceea ce formele artei devin, atîrnă, pe lîngă scopul lor, de tehnicile folosite (legatul, înnodatul, împletitul, brodatul etc.) apoi de materialele asupra cărora aceste tehnici diverse se aplică (pielea, cauciucul, lacul, bumbacul, lîna, mătasea, piatra, metalul etc.). Desigur, ideile lui Semper s-au izbit de unele rezistenţe, ca, de pildă, aceea a istoricului de artă vienez Alois Riegl care, într-una din cercetările sale, a observat că, în producerea stilurilor, tehnica şi materialul par a fi mai degrabă nişte factori limitativi, în timp ce adevărata forţă propulsivă este viziunea, voinţa artistică orientată către anumite valori, acea *„Kunstwollen"* de atîtea ori amintită în dezbaterile expresionismului german. Oricare au fost obiecţiile aduse lui Semper, punctele lui de vedere au trecut însă în sistematizările mai noi ale esteticii, încît le vedem reapărînd în lucrări de sinteză, ca, de pildă, aceea a lui M. Dessoir, *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906, p. 286-7, sau a lui E. Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, II. Bd., 1920, p. 25 urm.

Ideea rolului pe care materialele artei îl joacă în constituirea impresiei estetice s-a introdus ceva mai tîrziu în sistematizările științei noastre. Dessoir (*op. cit.*, p. 393) observă odată că „gustul pentru imitațiile ieftine provoacă nu numai sălbăticire estetică, dar și etică, întrucît corupe orice sentiment al autenticității". Acela însă care, ridicîndu-se peste considerații întîmplătoare, încearcă să determine cu precizie valorile estetice legate de natura materialelor, așa cum ele apar în procesul de receptare subiectivă a artei, este Th. Lipps, în opera căruia îi datorăm atîtea alte îndrumări noi și fructuoase: *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1906, II. Bd., p. 516 urm. Lipps este unul din creatorii moderni ai teoriei simpatiei estetice. Printre valorile pe care le atribuim operelor de artă prin actul proiecției simpatetice, sînt unele care țin de forma lor, altele de materialele în care ele sînt realizate. Mărginindu-și ancheta la artele spațiale, Lipps a recunoscut că fiecare material posedă „propriul lui spirit și propria lui poezie". „Piatra, de pildă, este caracterizată prin greutatea ei și printr-o soliditate egală în toate punctele sale. O formă de piatră are deci, potrivit firii sale, facultatea să reziste cu fermitate unei alte forme care stă sau apasă pe cea dintîi. O formă de piatră, odihnind pe temelia ei, se afirmă în punctul precis al așezării sale prin simpla ei greutate. Nu același este cazul cu celelalte materiale. Lemnul nu are aceeași fermitate egală în toate direcțiile; posedă în schimb o direcție fundamentală, aceea a creșterii și a fibrelor sale, în care îi este permis să manifeste o activitate de un grad special. Mulțumită apoi conexiunii dintre fibrele lui, lemnul prezintă rezistență față de acțiunea de a-l încovoia. Constituția lui internă îi îngăduie, în fine, cele mai variate moduri ale îmbinării fragmentelor lui, ceea ce aduce cu sine posibilitatea dispunerii solidare a acestor fragmente în direcție orizontală sau verticală, tot atîtea lucruri care ar contrazice natura pietrei." A da formă artistică unui material oarecare înseamnă a extrage și a actualiza forțele nediferențiate ascunse în masa lui, ordonîndu-le și făcîndu-le să colaboreze într-o conexiune limpede și unitară. Mai mult decît atît: impresia artistică ea însăși nu se constituie deplin decît atunci cînd, în contemplarea unor forme, ajungem să percepem necesitatea lor prin natura materialelor în care sînt realizate. Acolo

unde conștiința estetică este împiedicată să atingă acest punct, tăgăduim operelor artei realitatea estetică și stilul. Căci stilul, ne asigură Lipps, este în mod general veracitatea (*Wahrhaftigkeit*); și stilul material, al cărui concept ni se propune în acest punct, este acea formă specială a veracității care constă în recunoașterea caracterului pe care, pentru impresia nemijlocită, materialul îl impune formei. Ca un exemplu al perfecțiunii stilului material citează Lipps cazul coloanei dorice, ale cărei particularități de structură dezvoltă toate posibilitățile constructive ale pietrei. Un material poate, în adevăr, poseda mai multe caractere și uneori caractere destul de deosebite. Lucrarea artistică este liberă să izoleze și să dezvolte unul singur din aceste caractere. Astfel, de pildă, sticla este un material caracterizat pe de o parte prin soliditatea și finețea structurii, ceea ce permite șlefuirea lui în forme cristaline foarte diferențiate. Pe de altă parte, sticla în stadiul ei de fluiditate incandescentă prezintă însușiri de extensivitate și maleabilitate, o rară virtute plastică, grație căreia poate lua forme aeriene, schițate rapid de gestul meșterului care o conformează. Tehnica venețiană a sticlei a dezvoltat, mai cu seamă, această din urmă însușire. Tot astfel, metalul prezintă numeroase însușiri de structură și, potrivit lor, posibilități stilistice multiple. Căci stilul nu este numai veracitate, dar și „caracter", adică conformitate cu tine însuți. Caracterul, ar fi putut adăuga Lipps, este însă și selecțiune, discriminare a atitudinilor, o împrejurare care permite unui material artistic să conducă la expresie una singură din virtuțile lui.

Apariția problemei materialelor în sfera de cercetări a esteticii moderne este în asemenea măsură un fenomen concomitent cu ruinarea vechiului idealism, încît ne putem aștepta a o întîlni totdeauna acolo unde arta este înțeleasă ca o structură autonomă, funcționînd după legi care depășesc spiritul omului — pe care spiritul nu le impune, pe care el trebuie mai degrabă să le accepte. Acesta este desigur și punctul de vedere al unui Henri Focillon, unul din aceia care, în ultima vreme, au îmbogățit problema noastră cu contribuții mai prețioase. Focillon începe prin a amenda vechiul concept al materiei artei. Căci, observă el, arta nu prelu-

crează niciodată o materie absolut brută și pasivă. Așa-numitele materiale ale artei sînt ele însele forme, posedă un anumit grad de plasticitate, care evocă și eliberează alte forme plastice. „Materialele au o anumită vocație formală", scrie Focillon, *Vie des formes*, 1934, p. 48. Pe de altă parte, există o deosebire, care trebuie să ne rețină, între materialele naturii și acele ale artei. „Lemnul statuii nu mai este acel al copacului ; marmura sculptată nu mai este marmura din carieră ; aurul topit și bătut este un metal inedit ; cărămida, arsă și construită, nu are nici un raport cu argila. Culoarea și epiderma lor, toate valorile care ating tactul optic s-au schimbat. Lucrurile lipsite de suprafață, ascunse sub scoarța copacilor, îngropate în stîncile munților, blocate în pepite, cufundate în noroi, au dobîndit o epidermă, au aderat la spațiu și au primit o lumină care le lucrează la rîndul ei." Desigur, există materiale pe care natura ni le predă într-o stare mai aptă pentru întrebuințarea lor artistică. Maeștrii Extremului-Orient le-au arătat o preferință deosebită, ca în cazul acelor pietre rare, cizelate parcă de mîinile cele mai dibace, adevărate ciudățenii ale naturii, cu care ei împodobesc grădinile lor. Dar aceiași meșteri au imaginat, odată cu lacul chinez, o materie din cele mai îndepărtate de natură, produsul rafinat al unei industrii prin care rășina unui anumit pin indigen nu mai păstrează, în momentul în care intră în mîinile artiștilor, nici o amintire a calităților ei firești. Uleiul din pictura occidentalilor nu este mai puțin o materie urnită din configurația ei primitivă, o „natură nouă", prin „continuitatea ei transparentă" și prin „cristalul ei aurit". Conceptul materialelor în estetica lui Focillon capătă astfel un conținut destul de deosebit de acela pe care l-am întîmpinat mai sus. Materialele nu sînt fungibile, adaugă cercetătorul francez ; ele nu se pot schimba unele prin altele. Cerneala și laviul, mina de plumb și cărbunele, sanguina și creta sînt tot atîtea „limbajuri" felurite. O sanguină de Watteau, observă Focillon, copiată de Ingres cu mina de plumb, devine o operă nouă. Dacă formele sînt în asemenea măsură dependente de materia care le întrupează, lucrul se explică și prin aceea că fiecare varietate a materiei întreține un alt raport cu lumina, care modelează în alt chip

volumele, punînd în evidență mai degrabă plinurile sau golurile și dînd suprafețelor cîte un alt grad de densitate. „Lumina depinde de materia care o primește, pe care ea alunecă sau se instalează cu fermitate, pe care o pătrunde mai mult sau mai puțin și căreia îi comunică o calitate uscată sau o calitate grasă." Transparența relativă a marmurei, opacitatea granitului, luciul curgător al bronzului lustruit, reflexele superficiale ale porțelanului ar putea fi citate, în acest punct, ca tot atîtea raporturi deosebite ale materialelor cu izvorul luminos, determinînd de fiecare dată cîte un alt sentiment al volumelor.

Sînt oare toate materialele procurate de natură sau elaborate de industriile omului apte în egală măsură sau, cel puțin, într-o măsură anumită, pentru a folosi plasticizărilor artei ? Problema a pus-o cu multă putere industrialismul modern. Cînd în 1889 Eiffel ridică turnul care îi poartă numele în centrul Parisului și cînd Expoziția din 1900 a dat o întrebuințare atît de întinsă construcțiilor în fier, problema a dobîndit o acuitate pentru care păstrăm un document în mărturia unui estetician practic al timpului, Robert de la Sizeranne. Arhitecți ca Boileau, Labrouste și Viollet-le-Duc enunțaseră mai demult apariția unui nou stil artistic ca o consecință a întrebuințării fierului industrial. Momentul verificării estetice a acestei previziuni sosise acum, odată cu marile realizări ale Expoziției din 1900, podul Mirabeau și podul Alexandru III, monumente prezentînd analogii stilistice cu Galeria mașinilor din Paris sau cu renumitul Ames Building din Chicago. În favoarea noului stil pleda o mai bună adecvare a fierului la scopurile vieții moderne, cum și acea „frumusețe abstractă și algebrică" pe care nu o mai posedă nici unul din vechile materiale constructive. R. de la Sizeranne este de părere că nici unul din aceste motive nu este suficient pentru a justifica un nou stil al fierului. Adaptarea la scop este un principiu care poate elimina urîțenia unui monument, dar nu unul care îi poate conferi frumusețe. Materialele nu au apoi o legalitate autonomă și obligatorie. Oare coloana dorică de piatră nu reține forme pe care le-a impus coloana de lemn anterioară ? Oare vechile monumente indiene „nu reproduc în piatră bîrnele și balustradele de lemn pe care le imită pînă și în felul încheieturilor lor" ?

Mobilele evului mediu și ale Renașterii reproduc apoi formele arhitectonice ale pietrei. R. de la Sizeranne ar fi negat noțiunea „caracterului" materialelor sau pe acel al „vocațiunii lor formale", elaborate de un Lipps sau de un Focillon. „Cînd vom fi stabilit deci, scrie R. de la Sizeranne (*l'Esthétique du fer*, în *Les Questions esthétiques contemporaines*, 1904, p. 21), că fierul este util, logic și nou, că este apropiat nevoilor și stării noastre sociale și că relevă în chip imediat structura lui internă, nu vom fi arătat că el poate conferi în chip necesar monumentelor noastre o anumită frumusețe inedită. Ar mai trebui ca fierul să aibă anumite calități pe care rațiunea le percepe mai puțin limpede, dar pe care sentimentul le încearcă și ochiul le lămurește : grația și eleganța curbelor, armonia sigură și ușoară a dreptelor, jocul umbrelor sub reliefuri, echilibrul plinurilor și vidurilor, ordinea ușor de perceput și care odihnește vederea și varietatea care o solicită pentru că îi oferă o mare mulțime de senzații." În realitate, numai noile poduri de fier, înlocuind podurile de piatră de altădată, primesc aprobarea estetică a criticului. Puținătatea materiei lor, descoperind peisajul, cerul și apa, în ample perspective, grația curbelor lor, sînt deopotrivă preferabile vechilor poduri de piatră care obturau perspectiva și ascundeau peisajul. Putem însă afirma același lucru și despre operele propriu-zise ale arhitecturii ? „Impresia naturală și spontană, ne asigură R. de la Sizeranne, ne spune că nu s-a găsit încă nici casa, nici palatul, nici turnul de fier sau, dacă ele au fost găsite, nu s-a găsit încă frumusețea lor." Desigur, tehnica fierului a modificat în arhitectură proporția dintre plinuri și viduri, în avantajul excesiv al acestora din urmă. „Fierul este un suport, nu este o suprafață." Vidurile imenselor schelete de fier pot fi umplute cu piatră, cărămidă sau sticlă, dar atunci nu mai putem vorbi despre o arhitectură a fierului. Pe de altă parte, nu se poate spune că fierul a dat naștere unei singure forme noi. Construcțiile expozițiilor din 1889 și 1900 nu manifestă nicăieri alte forme decît acele pe care piatra le-a realizat, cu secole în urmă, ogiva plată, arcul în toartă de coș, arcul bombat, plin-cintrul frînt. Maleabilitatea fierului și ușurința de a-l lucra permit artistului să-i dea orice

formă. Fierul este un material lipsit de caracter. El „permite totul și nu ordonează nimic". Fiind apoi un material industrial, care poate fi transportat și folosit oriunde, el nu stă în nici o legătură cu vreun peisaj, după cum este cazul vechilor monumente atît de strîns unite cu felul carierelor și al pămîntului unde apăreau. În fine, dacă impresia estetică în arhitectură se constituie, după cum a arătat-o Schopenhauer, prin sesizarea raportului dintre greutate și rezistență, în cazul monumentelor de fier impresia aceasta nu se constituie nicidecum. Marea rezistență a fierului maschează acest raport, așa încît în fața unor mari mase sprijinindu-se pe subțiri bare metalice, nu resimțim nici apăsarea, nici rigiditatea care i se opune. „Fierul îndeplinește aceeași funcțiune ca și piatra, fără a arăta însă ochilor noștri că o îndeplinește." Nu-i rămîne deci fierului altă posibilitate stilistică decît înmulțirea liniilor ornamentale, „vegetația exuberantă și parazitară" a feroneriei, adică tocmai abaterea de la principiul raționalist și utilitar al „funcționalismului", în numele căruia vorbeau primii arhitecți ai fierului.

Interesanta pledoarie împotriva fierului pe care o pronunță R. de la Sizeranne a nesocotit totuși o obiecție de cea mai mare însemnătate. Chiar dacă s-ar putea vorbi de unele virtuți constructive ale fierului, acestea sînt numai funcționale și formale, nu materiale. Fierul nu poate lucra niciodată artisticește prin efectul optic al masei lui, așa cum o face lemnul cu fibrele sau piatra cu grăuntele ei. Același lucru trebuie spus despre celălalt material întrebuințat cu multă preferință de arhitectura modernă, betonul. Căci betonul, deși a reintrodus suprafața în arhitectură, nu este propriu-zis un material artistic. Nimeni nu poate îndrăzni să prezinte direct vederilor hidosul lui conglomerat. Masa de beton este menită a rămînea ascunsă sub var sau sub placaje de piatră. Lipsește betonului, ca și fierului, îndelunga muncă plastică a naturii, ceva deopotrivă cu creșterea vegetală, cu sedimentarea sau cristalizarea minerală, tot atîtea procese formative pe care artistul le extrage, le pune în lumină și le continuă în prelucrarea tuturor materialelor a căror valoare estetică n-a fost pînă acum contestată. N-am vrea să tăgă-

duim orice caracter artistic materialelor produse prin procedee industriale. Sticla, porţelanul, bronzul, atîtea aliaje metalice au prilejuit capodopere. Dar în folosirea acestora, dacă nu dictează spiritul nevoii şi al indigenţei, artistul va avea să aleagă totdeauna pe acelea care, prin constituţia lor intimă şi prin valorile optice ale suprafeţei lor, nu ne fac să resimţim prea dureros contrastul dintre improvizaţia industrială şi temeinica lucrare îndelungată a Firii.

1942

STARE POETICĂ ŞI FORMĂ POETICĂ

Deschid *Revista Fundaţiilor regale* şi citesc *Pastelul marin* al d-lui I. Vinea: „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea / din umbre se aleg păunii cu aripi de vînt, / aici se sfinţesc stelele fără pînză ale trecutului. / Cum s-a ivit, de nicăieri, în loc / unde s-au limpezit şi au stătut furtunile / corabia-fantomă sub fulgerul ei mort / scăldată în veninul verde al orelor..." D-l I. Vinea grupează pastelul său marin, împreună cu alte trei poezii, sub titlul mai general *Patru poeme vechi*. Autorul, care este unul din poeţii cei mai înzestraţi ai generaţiei ajunsă acum la maturitate, ne atrage deci atenţia că bucăţile sale aparţin unui moment mai vechi, deşi ceea ce ne apare în însemnarea sa ca o perspectivă plină de detaşare asupra propriului său trecut nu ne poate deloc ascunde actualitatea formulei sale. Mulţi tineri scriu astăzi ca d-l I. Vinea: imaginile rare, succesiunea lor logic nemotivată, ca în stările de vis sau de delir, structurile sintactice deschise, neînchegate, fac parte din rîndul unor procedee pe care avem adeseori ocazia să le subliniem în operele poeţilor tineri. Atitudinea însăşi a d-lui Vinea este vrednică a fi remarcată, ca una care şi-a găsit de atîtea ori imitatori. Poetul nu pare a se găsi într-o postură activă şi nu admirăm la el puterea de a fi învins unele greutăţi, de a fi înmlădiat inerţia limbii, de a o fi supus unei legi formale. Atitudinea poetului este asemănătoare stărilor de graţie; el primeşte un dar; transcrie, nu *informează*. Poetul doreşte să ne comunice o stare poetică; forma însăşi trebuie, în aceste con-

diţii, să cedeze, pentru ca valul afectiv să se poată revărsa fără a fi constrîns.

Va fi desigur unul din fenomenele literare cele mai izbitoare ale vremii, asupra căruia istoria literară se va opri adeseori în viitor, această orientare către aşa-numitele stări poetice, un fenomen corelativ cu dezorganizarea formală a poeziei. Lucrarea de modelare a stărilor prin nişte tipare preexistente, cum sînt versul regulat, ritmul prozodic, alternanţa periodică a rimelor, succesiunea strofică etc., se numără printre acele la care poeţii noi renunţă cu mai multă uşurinţă, manifestînd o îndrumare pe care putem încerca de pe acum s-o preţuim. Nu încape nici o îndoială că forma poetică, în înţelesul amintit, al unor tipare generale şi preexistente, trece printr-o criză gravă, care pune în joc însăşi noţiunea tradiţională a poeziei. S-ar părea că pentru mulţi poeţi ai vremii, actul poetic şi-a pierdut acea veche semnificaţie care îl înrudea atît de strîns altădată cu actul operant în toate celelalte acte. Multă vreme a compune poetic însemna, în primul rînd, a supune materia emotivă la o lucrare de transformare, cizelare, stilizare, după nişte procedee mai mult sau mai puţin generale, ale cărei rezultate consistau în acel mod de organizare exterioară a poeziei, despre care a fost vorba mai sus. Lucrînd astfel, poetul nu se deosebea nici de pictor, nici de sculptor, nici de arhitect, ba chiar de nici unul din meşterii care prelucrează o materie oarecare. Poetul era el însuşi un lucrător, *poeta faber,* o atitudine pe care Valéry a încercat s-o reînvie şi s-o impună, tocmai într-un moment în care vechea ei suveranitate părea atît de ameninţată. De la un timp, poeţii s-au arătat mai preocupaţi de a nota stări poetice decît de a le trece pe acestea prin acel laminor al formei, menit să le dea celor dintîi ductilitatea unei materii prelucrate. Desigur, totdeauna poeţii au pornit de la stări poetice, dar notarea acestora nu li se părea deloc suficientă, şi opera lor nu era considerată sfîrşită decît atunci cînd starea poetică fusese supusă acţiunii de răcire pe care o aduce cu sine turnarea într-o formă.

Ce sînt oare aceste stări poetice pe care, în dispreţul formei, atîţi din poeţii moderni doresc să le comunice ? Întrebarea nu este de astăzi, deşi unul din răspunsurile cele mai răsunătoare care i s-au dat, acela al abatelui Bremond, în renumita încercare de a identifica poezia şi rugăciunea, starea poetică cu starea de graţie, a fost un eveniment al zilelor noastre : *Prière et poésie,* 1926. Abatele Bremond are însă predecesori şi unul din aceştia este, fără îndoială, părintele Dominique Bouhours (1628—1702), un autor aparţinînd, ca şi istoricul său modern în *Histoire littéraire du sentiment religieux en France,* 6 vol., 1916—1923, o altă operă a lui Bremond, aceluiaşi ordin iezuitic care, prin André, prin Dubos sau prin Batteux, mari nume ale istoriei esteticii, au dat cugetării franceze asupra poeziei şi frumosului contribuţii hotărîtoare la sfîrşitul veacului al XVII-lea şi în tot decursul veacului următor. Bouhours numea starea poetică un *je ne sais quoi,* acel *nu ştiu ce* care răsună, ca într-un foarte îndepărtat ecou, în cîntecul lui Eminescu. Cartea lui Bouhours, în care *le je ne sais quoi* alcătuieşte un capitol vrednic a fi parcurs şi astăzi, poartă titlul *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène,* 1671, şi nu mai fusese tipărită din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, cînd un erudit s-a gîndit s-o retipărească în preţioasa *Collection des Chefs-d'oeuvres inconnus* a editorului Bossard (1920). Renumitul *je ne sais quoi* al lui Bouhours traduce o expresie italiană şi spaniolă, acel *non so che* din poeziile italieneşti, citate în dialogurile lui Ariste şi Eugène : *„À poco à poco nacque nel mio petto, / Non so da quel radice, / Com herba suol che per se stessa germini, / Un incognito affetto, / Un estranea dolcezza, / Che lascia nel fine / Un non so che d'amaro"*. Spaniolii vorbiseră şi ei de un *no se que,* şi Gracian, teoreticianul noului curtean, altul decît acela mai bătrîn cu un secol al lui Castiglione, de la curtea ducală din Urbino, făcuse din această însuşire unul din felurile caracteristice de a fi ale noului om reprezentativ, alături de graţia, strălucirea şi dezinvoltura lui. Farmecul capitos al lui *je ne sais quoi* este una din formele misterului baroc, al umbrei pe care vremea Contrareformei, epoca unui misticism împerecheat cu teatralitatea, o aşternea peste toate reprezentările artei şi chiar în modurile de a fi ale oamenilor : puţine alte fiinţe se ridicau mai sus în preţuirea lui Gracian, autorul tratatului de morală practică *El discreto,* ca oamenii tainici, sub enigma cărora priveghează, ca sub un scut, cunoştinţa înţeleaptă a sufletelor omeneşti. Cînd este vorba să lămurească în ce consistă acest *je ne sais quoi* în care ar sta farmecul poeziei, comparaţia cu sentimentul religios al graţiei i se prezintă

neapărat lui Bouhours, cu două secole şi jumătate mai tîrziu lui Bremond: „Pentru a vorbi creştineşte de amintitul *nu ştiu ce*, observă Ariste, nu există oare în noi un nu ştiu care ne face să simţim, cu toate slăbiciunile şi dezordinile naturii corupte, că sufletele noastre sînt nemuritoare, că măririle pămîntului nu sînt în stare să ne aducă satisfacţia dorită, că există ceva deasupra noastră care este termenul dorinţelor noastre şi centrul acelei fericiri pe care o căutăm pretutindeni şi nu o găsim nicăieri?" „Astfel, întrerupe Eugène, amintitul *nu ştiu ce* face parte nu numai din natură şi artă, dar şi din graţie." Prin astfel de analogii, Bouhours încerca să depăşească ceea ce este, de fapt, refuz de a explica în identificarea stării şi farmecul poetic cu un *nu ştiu ce*. Dealtfel, niciodată nu s-a putut găsi pentru lămurirea stărilor poetice o altă metodă decît aceea a analogiilor. Cercetez, de pildă, cartea lui Pierre Trahard, *Le Mystère poétique*, 1940, o lucrare în care ni se făgăduiesc lumini asupra acestei mult dezbătute probleme, şi nu găsesc decît astfel de analogizări, cu visul, cu extazul, cu nebunia, cu inocenţa copilărească, cu starea paradiziacă, cu rugăciunea, cu divinaţia mistică, cu miraculosul, ba chiar cu tăcerea. Starea poetică ar avea ceva din fiecare din acestea şi ar fi ceva mai mult decît toate laolaltă, de vreme ce ea este un fel de a fi care nu aparţine numai poeziei. Avem poeţi ai picturii, un Perugino sau un Leonardo; avem şi poeţi ai muzicii, un Chopin sau un Schumann. Există expresii „poetice" de adolescenţi sau de fete tinere şi stări poetice care se constituie în noi prin influenţa nelămurită a unui peisaj, a unui profil întrevăzut sau a unei vorbe auzite în grabă. Ceea ce numim starea poetică este deci o stare de sugestie sau de autosugestie, greu de precizat în constituţia şi originile ei, dar aceea pe care urmăresc s-o comunice atîţi din poeţii zilelor noastre, de cele mai multe ori cu sacrificiul formei, care ar putea-o sugruma şi care, în tot cazul, ar răci-o.

Faptul că starea poetică este oarecum independentă de forma poetică, putînd subzista chiar atunci cînd aceasta din urmă se dezorganizează, a îndreptăţit concluzia platonizantă a unei transcendenţe poetice, al cărei reflex poate, dealtfel, pluti — am văzut-o — şi asupra creaţiilor altor arte, asupra

naturii, asupra chipurilor omeneşti, asupra unora din împrejurările vieţii. „Poemele vii sînt poeme transcendente", scrie un autor francez, Maurice Duval, într-o carte destul de prolixă, *La Poésie et le principe de trancendance*, 1935. Principiul transcendenţei poetice impune o încheiere neprevăzută în problema traducerilor. Multă vreme traducerile poetice au trecut drept nişte exerciţii sterile, condamnate din capul locului la insucces. Dogma idealistă a unităţii fondului cu forma făcea pe mulţi să condamne sau să privească cu neîncredere traducerile din poeţi. Trecerea unui conţinut poetic dintr-o limbă în alta, aducînd o inevitabilă schimbare formală, trebuie să aducă şi alterarea cuprinsurilor. De aici, năzuinţa traducătorilor de a limita corupţia formală, de a păstra cît mai intacte toate detaliile organizării externe a poemului tălmăcit, în limba care îl priveşte. Cît de puţin izbuteşte însă acest program ne-o dovedesc chiar marii virtuozi ai reformei, un Stefan George, de pildă, ale cărui traduceri germane din *Sonetele* lui Shakespeare ne impun la tot pasul mai mult imaginea traducătorului decît pe aceea a artistului original. Desigur, susţinută de un alt suport formal, starea poetică însăşi se modifică. Pentru a o menţine cît mai întreagă pe aceasta, nu este atunci mai potrivit a renunţa să traduci forma, nu este mai binevenită hotărîrea de a mărgini riscurile trecerii dintr-o formă în alta, adoptînd un suport oarecum neutral, ca acela pe care îl poate da operelor poeziei traducerea lor în proză? Nu este deloc uimitor deci că un poet ca Stephan Mallarmé, atunci cînd a fost vorba să dăruiască limbii franceze poemele lui Edgar Poe, a preferat transpunerea lor în proză, eliberînd astfel starea poetică de constrîngeri păgubitoare. Citind, pe vremuri, *Die Gedankenlyrik*, 1913, teza de estetică a lui P. Cerna, am fost izbit de afirmaţia că *adevăratele* poezii, cu tot caracterul lor ritmic-muzical, sînt mai uşor traductibile în proză decît poemele didactice, vehicule de idei abstracte. Ce le mai rămîne acestora dacă le răpeşti muzica originalului? Celelalte se salvează însă prin substanţa lor poetică, rezistentă chiar în redarea vorbirii nelegate. Aserţiunea mi s-a părut falsă şi am combătut-o în *Filozofie şi poezie*, 1937, ed. II-a, 1943. Astăzi aş fi mai tolerant faţă de ea, căci mi s-a lămurit că starea poetică, adevărat reflex al unei trans-

cendențe, se menține chiar cînd suportul formal se dezorganizează, ca în operele atîtor poeți mai noi, și chiar atunci cînd este schimbat cu un suport prozaic.

De unde provine oare interesul actual pentru stările poetice redate oarecum direct, nu prin transparența formei refrigerente ? Fenomenul se leagă cu alte cîteva îndrumări ale culturii moderne. Este aici mai întîi o nevoie de imediatitate, care în alte domenii impune valoarea documentului viu, a însemnării spontane și descusute. M-am ocupat și altă dată despre criza ideii de artă în literatură, și ceea ce am stabilit atunci pot reaminti și astăzi. Poetul nou pare mai puțin preocupat de năzuința formală a perfecțiunii, cît de aceea a autenticității. Ceea ce este spontan i se pare mai prețios decît ceea ce este elaborat. În țîșnitura directă se luminează adîncuri pe care forma îngrijită și savantă le disimulează de obicei. Arta poetului devine, în consecință, mai puțin lucrare de plasticizare, cît mărturie, revelație, cunoaștere. Forma începe atunci a fi resimțită ca un paravan care merită a fi înlăturat. Pe de altă parte, estetica formelor poetice se ridică pe temelia unei alte înțelegeri a timpului decît aceea care prezidează estetica formelor. Am putea defini forma poetică drept *un sistem de periodicități :* periodicitatea accentelor în interiorul versurilor (ritmul), periodicitatea rimelor, periodicitatea conturării aceleiași figuri strofice, uneori periodicitatea refrenelor. Periodicitatea este forma raționalizată a timpului, forma timpului meteorologic (cu nesmintita revenire a acelorași fenomene naturale) și a timpului social (cu revenirea regulată a acelorași sărbători, date comemorative, termene fatale de tot felul). Ca și în împrejurarea timpului raționalizat al meteorologiei și al societății, omul însoțește desfășurarea sistemului de periodicități care alcătuiește forma poetică cu sentimentul alternativ al *așteptării* și al *împlinirii.* Cine se observă pe sine citind o poezie cu forme regulate se poate ușor surprinde în *tensiunea* așteptării momentului în care unul din elementele periodicității formale trebuie să revină, și în *detenta* împlinirii acestei așteptări, cînd elementul periodic a apărut. Un alt timp este acela în care se desfășoară poemele de stări, și altele sînt sentimentele cu care le însoțim pe acestea. Aci timpul nu se mai prezintă ca periodicitate, ci ca desfășurare continuă, ca invenție neîntreruptă, și sentimentul cu care o însoțim pe aceasta nu mai este satisfacerea unei așteptări, ci acela al unei îmbogățiri interioare neîncetate, a unor revelații progresive. Timpul formelor poetice privește înainte și înapoi : înainte ca prevedere și înapoi ca confirmare a acestei prevederi. Timpul stărilor poetice privește numai înainte. Desfășurarea lui nu mai este pulsativă, cu alternanța de încordări și detente, de sistolii și diasistolii, ca acele ale formelor poetice. Timpul stărilor poetice nu este al inimii care bate, ci al unui organism care s-ar simți crescînd. Vremea noastră, cu aspirația ei de a pătrunde mai adînc în esența timpului, dincolo și mai afund decît forma lui raționalizată, a creat și noua poetică a stărilor, prin care avem impresia a cuprinde straturile fundamentale ale timpului, „durata pură" din teoria bergsoniană.

Am spus că dezorganizarea formală, la care consimt atîți din poeții zilelor noastre, pune în discuție însăși noțiunea tradițională a poeziei. Emoția poetică s-a constituit în tot lungul ei trecut abia cînd cititorul ajunge să întrevadă și să se pătrundă de starea poetică prin transparența glacială a formei. Conștiința unei dualități de planuri în adîncime, a unei echivocități fundamentale era absolut constitutivă pentru constituirea emoției poetice. Poetul nou se confesează ; poetul mai vechi stilizează. Virtutea prin care cel dintîi vrea să ne cîștige este absoluta lui sinceritate, spontaneitatea, ba chiar impulsivitatea lui ; aceea a vechiului poet era de a se reține, de a disimula forțele inhibiției. Pe drumurile lui, cel dintîi nu pregetă să alunece în cinism ; cel de-al doilea se menține într-o anumită rezervă și discreție. Eul poetic al acestuia din urmă are o formă generală, reprezentativă ; cel dintîi nu se sfiește a introduce în poezia sa accentele cele mai particulare ale sensibilității lui. Prin zăgazul formelor nu se strecura în poezia de tip mai vechi decît ceea ce era mai general în simțirea poetului ; în lipsa acestui zăgaz, se revarsă întregul conținut afectiv al poetului. Pornind de la astfel de constatări, cu totul normale pentru conștiința estetică tradițională, ajungea Nietzsche să stabilească în creația literară o colaborare a beției cu visul, a lui Dyonisos cu Apollo, stările tumultuoase inspirate de cel dintîi urmînd a fi cuprinse prin mijlocirea formelor liniștite dictate de cel

din urmă. Psihologia creației și emoției poetice în *Nașterea tragediei* a lui Nietzsche este una din cele mai instructive pentru oricine dorește să cunoască chipul în care cooperează starea cu forma în unitatea emoției poetice. Nu cred că estetica formei poetice este pentru totdeauna întrecută. Poate numai ceea ce aduce ca primejdie formalismul steril și virtuozitatea a impus noua poetică a stărilor. Dar nu este cu neputință ca faptul cuceririi unor noi regiuni ale sensibilității și al unor stări poetice noi să nu se subordoneze în cele din urmă legii severe a formei, restaurînd astfel vechiul înțeles al poeziei, izvorul atîtor bucurii înalte și pure.

1945

EUL POETIC

Cu prilejul discuției dintre doi distinși esteticieni, purtată de curînd în paginile revistei *Luceafărul,* s-a pus problema dacă personalitatea omenească poate sau nu să fie suportul unor valori estetice. Unul dintre scriitorii angajați în această discuție, d-l Alexandru Dima, referindu-se și la concluziile *Esteticii* mele, afirmă că valorile artei aderă și cu personalitatea omului, în timp ce contrazicătorul său, d-l Victor Iancu, asumîndu-și părerea unui Max Scheler, pentru care valorile estetice aderă numai la obiecte, adică sînt în toate cazurile valori *reale,* crede că poate elimina personalitatea din perspectiva frumosului artistic. Pentru a nu extinde discuția pe toate tărîmurile în care ea poate fi pusă, ne întrebăm cum poate fi înțeleasă atunci poezia lirică ? Între un motiv ornamental și un cîntec de Goethe sau de Eminescu, este evident că principala deosebire stă în faptul că satisfacția estetică se constituie, în primul caz, fără să atragem în cercul interesului nostru reprezentarea unei personalități omenești, sau cel puțin a părții ei mai intime și mai subiective, pe cînd tocmai acesta este cazul în împrejurarea încîntării pe care o trăim citindu-l pe Eminescu sau pe Goethe. La drept vorbind, chiar dacă privind înfloriturile în piatră de la Curtea-de-Argeș, ne gîndim la meșterul care le-a lucrat, evocăm numai marea lui abilitate și fantezie, adică acele aspecte prin care omul nu devine deplin el însuși. Nu este acesta cazul tuturor manifestărilor de virtuozitate în artă ? Interesul filozofic al virtuozității stă în faptul că, fiind una din acele

manifestări care ne dau mai puternic impresia unicităţii omului în raport cu fapta sa, ea ascunde totuşi personalitatea adîncă a celui care o execută. Privim cu uimire la mîinile omului care aleargă cu preciziune, cu forţă şi cu delicateţe pe claviatura pianului sau pe coardele viorii şi înţelegem că nimeni nu l-ar putea înlocui în fapta sa, dar în acelaşi timp nu putem spune mai nimic despre felul său subiectiv de a fi. Absenţa omului din fapta virtuozităţii este atît de mare, încît publicul o atribuie adese unei personalităţi demonice care s-a instalat în corpul unui muritor şi a uzurpat locul unui suflet omenesc, aşa cum în veacul trecut s-a crezut a fi fost cazul nefericitului Paganini. Fabuloasa floră a ornamenticii iraniene, bizantine sau arabe nu este şi ea decît un produs de virtuozitate, a cărei perfecţiune îngheţată, stînd într-un contrast atît de izbitor cu marea însufleţire tehnică şi imaginativă a omului care a produs-o, relevă lipsa de aderenţă cu partea mai profundă a acestui om. Cît de deosebită apare într-acestea cea mai naivă însăilare lirică a poporului ! Deodată adîncimile se deschid : un suflet omenesc ne vorbeşte. O poezie lirică ne seduce nu numai prin jocul elementelor ei formale sau prin scînteierea imaginilor ei, dar mai ales prin personalitatea aceluia care se exprimă prin ele, prin căldura sau prin suavitatea lui. Eul poetic este purtătorul valorilor estetice ale lirismului.

Este drept că, de la un timp, poeţii au manifestat tendinţa de a nu mai vorbi în propriul lor nume, ci prin intermediul unor stări oarecum obiective — o imagine, un peisaj, o situaţie epică devine simbolul eului poetic. În aceasta a stat marea transformare produsă în tehnica poetică de către simbolismul francez. Poeţii au încetat foarte deseori a mai vorbi în propriul lor nume. Declaraţiile sentimentale la persoana întîia au început a fi resimţite ca perimate, şi sentimentul pudorii şi al orgoliului au intrat în formula bunului-gust mai nou. Astfel, cînd, după ce ai citit mai multă vreme pe romantici, te opreşti în faţa artei caste a lui Mallarmé, ai impresia unei denivelări care schimbă parcă înseşi temeliile modului poetic al expresiei. Un filolog şi estetician german, O. Walzel, urmărind fenomenul în literatura ţării lui, a putut vorbi despre o adevărată dispariţie a eului din scrierile poeţilor lirici mai noi. În realitate, eul poetic continuă a fi prezent, numai că el preferă să se învăluiască în

lumea lui de simboluri şi să vorbească prin graiul obiectiv al lucrurilor.

Cum trebuie înţeles însă acest eu poetic, de suportul căruia legăm, fără doar şi poate, valorile lirismului ? De multă vreme s-a observat că eul poetic este deosebit de eul empiric al poetului. În marea problemă a fenomenologiei eului, un capitol dintre cele mai enigmatice îl deţine acela al poeţilor. Toate celelalte aspecte sau straturi ale eului omenesc se adună sau se întregesc între ele. Numai eul poetic deţine o poziţie oarecum excentrică faţă de structura generală a eului omenesc. Cînd cunosc pe cineva din vedere, eul lui este pentru mine numai aparenţa lui fizică, felul lui de a se mişca, poate numai particularităţile costumului său — toate aceste desigur ca simbolurile unei realităţi mai adînci, de caracter sufletesc, care rămîne însă destul de nelămurită. Dacă ni se întîmplă să luăm informaţii mai amănunţite despre acel cineva sau chiar să-l cunoaştem personal, în reprezentarea acelui eu intră situaţia şi atitudinile lui sociale, însuşirile sale intelectuale şi etice. Toate aceste particularităţi, prin care înaintăm în cunoaşterea unui eu străin, se însumează însă între ele şi chiar dacă, la un moment dat, progresul cunoaşterii cuiva ne-a prilejuit surprize, izbutim pînă la urmă să stabilim unitatea configuraţiei subiective a omului pe care n-am încetat a-l cunoaşte mai bine. Dar dacă, în cele din urmă, aflăm că noua noastră cunoştinţă este poet, lucrurile noi pe care le aflăm despre el, citindu-i operele, se încadrează atît de puţin în unitatea empirică a omului cunoscut mai înainte, încît sîntem obligaţi să le atribuim poetului şi nu omului din el. Ba chiar între poet şi om ne complacem atunci să stabilim diferenţe şi contradicţii. Aşa se întîmplă cînd filistinul culturii, căruia îi place să nege şi să batjocorească, crede că se poate îndoi de sinceritatea poetului, semnalînd coexistenţa în el a omului ordinar, cu nevoile şi aspiraţiile lui limitate şi egoiste. Din aceeaşi stare a lucrurilor porneşte înclinaţia unora de a transforma imaginea omului asociat cu poetul, închipuindu-şi-l cu însuşirile din opera lui, pînă cînd descoperirea nepotrivirii dintre cele două imagini îi face să cadă în negaţia batjocoritoare a filistinului culturii. Romantizarea imaginii poetului, urmată la atîţia de compromiterea ei filistină, este unul din efectele cele mai cunoscute ale amintitei confuzii. Întemeindu-se pe greşita

identificare a eului empiric și a eului poetic, pornesc cercetările lor istoricii literari din grupa mai largă a biografismului modern, care, crezînd că pot construi imaginea poetului din materialele omului, ajung să stabilească raporturi cauzale în spiritul unei uimitoare naivități. O astfel de împrejurare mi s-a întîmplat să constat cu ani în urmă, cînd, încercînd să interpretez simbolul romantic al „florii albastre“ în poezia lui Eminescu, am primit din partea unui istoric literar observația că „floarea albastră“ fusese o fetiță din Ipotești, pe care poetul o iubise la vîrsta de nouă ani. Observația era neașteptată, dar ea punea bine în lumină credința că eul poetic face parte din structura eului empiric și că între evenimentele unuia și altuia trebuie să existe corespondențe în fiecare punct. În sfîrșit, o contaminare între eul poetic și eul său empiric se poate petrece în conștiința poetului însuși, care, vrînd să facă pe cel din urmă asemănător cu cel dintîi, se comportă în viață ca în poezie, ia atitudini romantice și devine personajul social al liricii sale. Cabotinajul este efectul acestui amestec de planuri.

Mai pătrunzător decît toți acei care, cu efecte atît de variate, confundă omul cu poetul, cîțiva gînditori și-au dat seama că eul poetic este nu numai altul decît eul empiric, dar că cel dintîi are o altă natură, că el este un eu *general*. Expresia aceasta o întrebuințează, de pildă, G. Simmel, într-un studiu consacrat lui Stefan George și cuprinzînd constatări dintre cele mai instructive. Formula unui *eu general* trebuie însă considerată cu toată precauția și, mai bine, ea nu trebuie folosită deloc. Căci a vorbi despre un *eu general* nu este mai logic, într-un prim înțeles, decît de a vorbi despre un cerc pătrat. În adevăr, ceva nu devine general decît prin abstragerea lui din conexiunile concrete în care se înfățișează în experiență. Generalitatea este totdeauna rezultatul unui proces de abstracțiune, în timp ce *eul* este obiectul unei intuiții cu totul particulare, deoarece oricine se resimte pe sine, în conștiința eului său, ca o realitate unică și de neînlocuit. Iar ceea ce resimțim cu privire la eul propriu, atribuim tuturor eurilor străine, încît nu este cu putință a vorbi în nici un fel despre eul general al cuiva.

Desigur, nu acest înțeles logic dă G. Simmel formulei sale. Eul poetic este general, pentru gînditorul german, în sensul că ne reprezentăm perfect semnificația subiectivă a manifestărilor sale, fără să cunoaștem și chiar fără să fie nevoie să cunoaștem împrejurările particulare ale acestei manifestări. Semnificația subiectivă a *Melancoliei* lui Eminescu se întregește deplin pentru noi, fără să fie deloc necesar a afla circumstanțele particulare ale vieții poetului în mijlocul cărora opera sa a apărut. Pentru a ne face să pricepem această stare de lucruri, Simmel crede a o putea compara cu înțelegerea oricărei propoziții a limbii, fără a ne reprezenta speciala constelație sufletească în ansamblul căreia amintita propoziție a apărut la un moment dat. Evident, comparația lui Simmel este prea largă și, ca atare, ea nu ilustrează chipul special în care luăm contact cu eul poetic. Căci, printre faptele de limbă, acele ale poeților alcătuiesc o categorie aparte, încît felul propriu al acestora din urmă nu se evidențiază nicidecum dacă le identificăm cu toate celelalte manifestări ale graiului omenesc. Fără îndoială, înțelegem și exprimările poeților și oricare alte manifestări verbale, fără să fie nevoie să ne reprezentăm împrejurările speciale în care ele au fost proferate, dar în primul caz le înțelegem nu numai ca pe comunicarea unor stări obiective de lucruri, dar și ca pe comunicarea subiectivității unui om. Sînt fapte de limbă care nu ne spun nimic cît privește felul particular de a fi al aceluia care le pronunță. Față de acestea se detașează cu un relief caracteristic acele modalități ale expresiei în care subiectivitatea unui ins se comunică pe sine cu toată energia. Acestea sînt faptele poetice de limbă.

Cu aceasta n-am definit însă decît o jumătate din fenomenul comunicării poeților, lăsînd în umbră acea parte a lui care ne poate face să înțelegem mai bine caracterul eului poetic. În această ultimă direcție trebuie arătat că eul poetic, exprimîndu-se pe sine, exprimă în același timp pe oricine ia cunoștință de manifestarea sa. Exprimarea poetică prezintă această izbitoare particularitate față de toate celelalte forme ale expresiei. În timp ce, atunci cînd ascultăm referatul cuiva asupra unui eveniment la care a luat parte sau chiar asupra propriilor sale idei și impresiuni, rămînem conștienți că aceste evenimente, idei și impresiuni sînt ale unor persoane deosebite de noi, ascultînd pe poet pierdem sentimentul acestei distanțe, în așa fel încît, citindu-l pe el, ne ascultăm pe noi înșine. Confesiunea unui poet provoacă pe

a noastră. În acest singur înțeles s-ar putea vorbi, dacă nu chiar de eul general, cel puțin de eul *reprezentativ* al poeților.

Dobîndind virtutea acestei iradieri reprezentative, eul poetic nu pierde nimic din intimitatea lui. Nu un om oarecare ne vorbește din operele poeților și nici omul în laturile mai generale ale firii lui, în acele care se încadrează în categorii obștești, nu omul raționat și socializat, ci omul unic, cu timbrul absolut particular al unei sensibilități originale. Dacă ne întrebăm însă cum este cu putință ca un eu să fie reprezentativ, dar în același timp să fie particular și să nu piardă nimic din căldura intimității lui, trebuie să observăm că nu este contradicție aci decît pentru cine gîndește realitățile poetice în categorii logice. Experiența poetică elimină această contradicție și eul care ne vorbește cu prilejul ei poate să trezească un ecou foarte larg, fără să înceteze de a fi el însuși. Desigur, lucrurile stau așa mai mult în teorie pură, pentru că în practica lucrurilor eul poeților foarte frecventați tinde să se videze de intimitatea lor, să se tipizeze, așa încît nu mai vorbim uneori despre poeții cei mai de seamă ai omenirii decît ca despre niște scheme cu totul palide. Dar chiar faptul că putem constata o astfel de împrejurare și că o resimțim ca pe sărăcirea unei realități anterioare, afirmă pentru mintea noastră existența acestei realități, pe care încercăm s-o recîștigăm dincolo de uzura timpului, izbutind, din cînd în cînd, s-o recîștigăm de fapt. A redescoperi valoarea unui poet, după ce timpul îi risipise intimitatea, înseamnă a restabili contactul cu o subiectivitate în care omenirea se poate recunoaște, cu un eu particular și reprezentativ.

În sfîrșit, avînd toate însușirile intimității celei mai particulare, eul poetic nu are și acea intimitate pe care cineva ar putea-o resimți ca *indiscreție*. Observația este una dintre cele mai fine făcute de Simmel în studiul amintit. Eul poetic nu se mărturisește niciodată ca eu empiric, și de aceea trădarea intimității sale nu este resimțită de nimeni ca indiscreție. Cînd totuși lucrurile nu se întîmplă așa și cînd poetul ne aduce ecoul unor evenimente sau stări trăite de omul conexat cu el, avem atunci — remarcă Simmel — impresia unui penibil amestec anorganic a două serii eterogene, a realității și a poeziei, a eului empiric și a eului poetic. Istoricii literari ar vrea să ne convingă că aceasta este tot

timpul condiția poeziei, dar peste sforțările lor simțim lămurit cum, eliberîndu-se în momentele lor cele mai bune de posibilul amestec semnalat, eul poetic ajunge să stăpînească singur scena și să ne vorbească într-un fel care nu este nicidecum acel al eului practic.

Deosebirea eului poetic de eul empiric dă celui dintîi caracterul iresponsabilității. Eul poetic este un eu iresponsabil, și tocmai pentru acest motiv el poate fi numit purtătorul unor valori estetice. Nu este deci posibil a afirma că, în poezie, nu atingem personalitatea omului decît ca pe suportul unor valori etice, așa cum lucrul a fost afirmat în discuția amintită la începutul acestui articol, decît legitimînd în orice moment controlul social al producției lui. Desigur, s-a arătat adeseori că poetul vorbind oamenilor și opera lui fiind o manifestare socială, cu posibile consecințe practice, se cuvine a o aprecia după valoarea relativă a acestor consecințe. Judecătorii etici și sociali ai poeziei iau astfel loc alături de persoanele care tind să instituie asimilarea dintre poet și om, pe care poeții înșiși doresc necontenit s-o disocieze. Iresponsabilitatea practică a eului poetic este o altă expresie a caracterului său de suport al unor valori estetice, nu însă și o pavăză socială, o mască oportună care poate ascunde pe omul empiric. În zadar poetul ar invoca însușirea lui pentru a tăinui mai bine pe omul din el, chipul acestuia din urmă se dezvăluie în impresia noastră. Dimpotrivă, atîta timp cît poetul nu depășește limitele eului său propriu, atitudinile reactive pe care le trăim totdeauna în prezența unui om nu se constituie nicidecum, și astfel nici nu aprobăm, nici nu dezaprobăm sentimentele poetului, nu ne propunem să le urmăm nici să le combatem, ci ne mulțumim numai să îmbrățișăm destinul eului poetic cu acel interes, în același timp pasionat și liber, care ne conduce în inima altei probleme.

1946

TREI MOMENTE DIN ISTORIA CONȘTIINȚEI ESTETICE

Într-o zi de primăvară, în epoca Renașterii, la 15 aprilie 1455, se răspîndi în Roma zvonul că niște zidari, lucrînd în hrubele mînăstirii Santa Maria, descoperiseră într-un mormînt antic cadavrul perfect conservat al unei tinere fete de o rară frumusețe. Mormîntul purta această simplă inscripție: „Iulia, fiica lui Claudius". Un val de mare fervoare trecu prin sufletul mulțimii. Corpul tinerei fete, moartă probabil cu un mileniu și mai bine înainte, fu dus în Capitoliu și deveni obiectul unui pios pelerinaj. Toată lumea voia să admire frumusețea Iuliei. Numeroși pictori veniră să-i facă portretul. Chipul ei fu imprimat în ceară și masca începu a fi adorată. Cum delirul mulțimii semăna cu idolatria, papa Inocențiu al VIII-lea ordonă să se îngroape cadavrul undeva în afară de Roma, dincolo de poarta Pinciana, păstrîndu-se sarcofagul gol în galeria palatului capitolin.

Întîmplarea este citată adeseori de către istoricii Renașterii ca un document al cultului cu adevărat religios pe care frumusețea îl inspira în această epocă și ca o mărturie a întoarcerii către antichitate, privită în Roma sau în Florența veacului al XV-lea ca adevărata patrie a frumosului. „Ceea ce este izbitor, în toate acestea, scrie Jacob Burckardt, nu este faptul în sine, ci prejudecata, solid ancorată în spirite, că trupul antic, pe care toată lumea credea a-l vedea cu adevărat sub ochi, ar fi fost cu necesitate mai frumos decît tot ce exista pe lume atunci." Numeroase alte documente s-ar putea alătura întîmplării amintite pentru a ilustra direcția

pe care o luase spiritul public în Italia Renașterii. Desigur, ar însemna să simplifici realitatea mult peste marginile îngăduite afirmînd că mentalitățile dominate, în tot timpul evului mediu și pînă în pragul Renașterii, de viața religioasă au început a fi stăpînite cu exclusivitate din acest moment de valorile artei și ale frumuseții, adică de valorile estetice. Viața religioasă a continuat a fi destul de puternică în Renaștere. Dar chiar reacțiunea lui Savonarola, la Florența, care aruncă pe marele său rug aprins în 1497 și 1498 pe Piața Seniorei, opere de artă vechi și noi, picturi și sculpturi, dovedește că valorile religioase erau serios amenințate și că se impuneau măsuri extreme.

N-avem de gînd să reluăm procesul istoric al lui Savonarola, arătînd, de pildă, că, împreună cu operele de artă pe care le ardea pe rugul său, călugărul dominican din mînăstirea lui San Marco încerca să mistuie și tot ce se lega cu exagerata îndrumare estetică a vremii: cultul plăcerilor senzuale, relaxarea moravurilor, pervertirea spiritelor. Verbul lui Savonarola, izbucnind din adîncimile aprinse ale unui suflet rămas, pentru toate vremurile, prototipul fanaticului în acțiune, acest verb biciuitor care ridică masele florentine, uita să arate că marii dezvoltări artistice a timpului i se datora nu numai semnalata alunecare a spiritelor, dar și deschiderea lor către lumea pe care se pregăteau s-o stăpînească prin știință și s-o transforme prin tehnică. Nu încape nici o îndoială că arta și frumosul au fost marile educatoare ale omului în momentul în care se constituie tipul lui activ încă și astăzi. Prin influența artei și frumosului, gîndul omenesc este rechemat din contemplarea lumii de dincolo către cunoașterea lumii de aici. Arta schimbă în Renaștere direcția generală a atenției. Seducția lumii create, în reprezentările ei, îndeamnă pe oameni s-o considere cu mai multă luare-aminte, pregătind terenul observațiilor și experimentărilor din care se va naște știința modernă. Conexiunea aceasta nu este o simplă ipoteză teoretică. Ea poate fi stabilită cel puțin în cazul unui exemplar viu, în acela al lui Leonardo da Vinci, pictor și sculptor, om de știință și inginer. Cînd s-au publicat manuscrisele lui rămase în Franța, unde moartea l-a surprins la curtea lui Francisc I, lumea a rămas uimită de mulțimea și varietatea preocupărilor marelui italian, în același timp artist, geometru, anatomist, paleontolog, tehnician spe-

cialist al fortificaţiilor, inginer presimţind aerostatica modernă. Dar ceea ce mai putea reţine istoricul culturii prin studierea manuscriselor lui Leonardo era constatarea că ştiinţa vremii noastre s-a născut, în adevăr, din spiritul noii arte realiste a Renaşterii. Însemnările lui Leonardo da Vinci sînt, în această privinţă, de o desăvîrşită limpezime. „Pictura, scrie Leonardo, înfăţişează simţurilor operele naturii, cu mai mult adevăr şi preciziune decît cuvintele sau literele. Literele redau mai bine cuvîntul decît pictura, dar noi vom spune că ştiinţa care reprezintă opera însăşi a naturii este mai admirabilă decît aceea care nu redă decît lucrarea omului, adică cuvîntul, poezia şi cele care i se aseamănă şi care trec prin limbajul omenesc." Pictura este o ştiinţă pentru Leonardo. Ştiinţa porneşte, pentru el, de la pictură, ca de la prima încercare a omului de a capta, prin observaţie, fenomenele naturii. Cine se îndoieşte de însemnătatea pe care a avut-o arta în procesul de apariţie a ştiinţei moderne, trebuie să se oprească în faţa figurii simbolice a lui Leonardo. Cazul lui nu lasă, în această privinţă, nici o îndoială.

Au trecut secolele şi s-au adunat tot mai numeroase operele artei şi ale ştiinţei. Universul sensibil era acum mai bine cunoscut decît înainte ca Renaşterea să iniţieze, prin arta sa, observarea lumii. Ştiinţele naturii făcuseră mari progrese. Dar cunoştinţa principiilor slăbise în toată această vreme, căci observarea lumii sensibile nu putea produce mai mult decît aceasta cuprinde, adică fapte concrete şi conexiuni între ele. De unde puteau lua oamenii secolului al XVIII-lea principiile capabile să organizeze experienţa şi să călăuzească pe om în împrejurările practice ale vieţii, cînd critica ştiinţifică ruinase în această vreme fundamentele străvechi ale ştiinţei şi ale moralei ? În această vreme apare în Germania un om prezentînd mari asemănări cu Leonardo. Este vorba de J. W. Goethe, poet, desenator, colecţionar de artă şi de obiecte naturale, om cu o întinsă curiozitate ştiinţifică, străfulgerat de intuiţii geniale, pe care ştiinţa avea să le confirme în curînd — ca atunci cînd emite, printre cei dintîi, teoria transformismului, aducînd şi contribuţii mai speciale în domeniul anatomiei comparate sau în teoria culorilor. Goethe este unul din oamenii care au înţeles mai bine în veacul al XVIII-lea însemnătatea artei pentru orientarea cunoaşterii şi conduitei omeneşti. Cu această conştiinţă porneşte el către Italia, vechea patrie a artelor, şi însemnarea sosirii lui în primul oraş italienesc se răsfrînge în mintea sa ca un adevărat eveniment cosmic : „A stat deci scris în cartea destinului, la pagina mea, ca în ziua de 28 septembrie 1786, seara, după ceasul nostru la orele 5, să zăresc pentru întîia oară Veneţia, venind de la Brenta către lagune, şi curînd după aceasta să păşesc şi să pot vedea acest minunat oraş insular, această republică de castori. Astfel, slavă Domnului ! Veneţia nu mai este pentru mine un simplu cuvînt, un nume gol, ca acela care m-a chinuit de atîtea ori, pe mine, duşmanul de moarte al vorbelor goale." Nu este, în adevăr, curioasă asemănarea acestei însemnări cu aceea pe care am spicuit-o mai sus în notele lui Leonardo ? Ca şi marele pictor italian al Renaşterii, Goethe frînge o lance împotriva cunoaşterii prin cuvinte, căreia îi preferă desigur calea directă a observaţiei prin simţuri. Astfel, după ce, în mai multe etape ale călătoriei sale italiene, vede *Cina cea de taină* a lui Leonardo, *Cortegiul triumfal* al lui Mantegna şi grupul lui *Laocoon*, Goethe notează observaţia : „Este sigur că marii artişti au posedat o atît de mare cunoaştere a naturii şi o noţiune tot atît de precisă despre felul lucrurilor care pot fi reprezentate şi despre modul acestei reprezentări, ca şi Homer..." Drumul artei este pentru Goethe, ca şi pentru Leonardo, un drum către cunoaşterea naturii. „Marile opere de artă, îşi continuă el însemnarea, sînt produse de oameni după principii adevărate şi fireşti, deopotrivă cu acele ale operelor naturii." Arta ca o forţă a cunoaşterii naturii este principiul care, peste veacuri, îl uneşte pe Goethe cu Leonardo. În Italia, supunîndu-se influenţelor hotărîtoare ale artelor plastice, studiind pe marii maeştri, observînd şi desenînd el însuşi, se dezvoltă în Goethe interesul pentru ştiinţele naturii şi se deschide pentru el calea contribuţiilor originale în acest domeniu. Experienţele lui Leonardo se refăceau în sufletul lui Goethe, cu aceleaşi rezultate în direcţia cunoaşterii. Totuşi, spre deosebire de Leonardo, Goethe recunoaşte nu numai natura în artă, dar şi arta în natură. Acesta este însemnatul pas pe care el îl face dincolo de marele său înaintaş. Pentru Goethe, nu numai că arta imită natura, dar şi natura imită într-un fel oarecare arta. Un principiu de activitate, supunînd materia formei, impunînd o configuraţie pînă şi pietrelor ascunse în tainiţele pămîntului, străbate

natura, deopotrivă cu arta. Această idee este exprimată adeseori de Goethe, de pildă într-o poezie a bătrîneţii sale, *Weltseele*, în care poetul se adresează, în stilul himnic obişnuit lui în această vreme, forţelor plastice ale naturii. Am încercat altă dată să adaptez în versuri româneşti această măreaţă poezie a lui Goethe :

Porniţi spre patru puncte cardinale
Din locu-acestor falnice ospeţe
Şi întocmiţi prin zonele astrale
Un univers cu mii şi mii de feţe !

În depărtări ce nu cuprinde gîndul
Vi se arată visul unor zei,
Aprindeţi-vă fragede de-a rîndul
În spaţiul plin de flăcări şi scîntei.

Înaintaţi, puternice comete,
Porniţi tot mai departe şi mai sus,
Un labirint de sori şi de planete
Vă taie calea voastră spre apus.

Pămîntul neformat îl veţi cuprinde
Şi-l veţi lucra cu tineresc avînt
Şi chipul lui mai viu se va aprinde
În măsurat elan cîntînd.

După părerea lui Gundolf, unul din interpreţii cei mai pătrunzători ai poetului, concepţia naturii ca artă s-a format în spiritul lui Goethe în contact cu natura plină de armonie a împrejurimilor Romei : „Contrastul şi lupta cu natura, scrie Gundolf, în care pentru sentimentul Nordului rezidă orice cultură, pare aci depăşit. Cultura şi manifestările ei cele mai înalte, adică arta marilor maeştri, nu mai era aci decît o prelungire pe plan uman a forţelor naturale constructive şi dinamice. Unitatea internă a celor două forţe fundamentale care au dominat totdeauna sufletul lui Goethe, a instinctului plastic şi a instinctului vital, a culturii şi a naturii, care în chipul cel mai chinuitor pentru el erau dezbinate pînă acum şi a căror armonizare era numai obiectul presimţirii şi năzuinţelor lui, experienţa acestei unităţi o degustă Goethe cu o deplină fericire în contemplarea naturii romane şi a artei adunate acolo."

Tot la Roma se impune probabil lui Goethe ideea că viaţa morală nu este produsul unei lupte cu tine însuţi, ci aceea a unei libere şi armonioase dezvoltări a naturii tale, deopotrivă cu aceea a artei. Aci desăvîrşeşte el tragedia *Ifigeniei*, în care poetul întrupează idealul său moral în forma unui caracter armonios, al unui „suflet frumos". Ideea vieţii morale modelate după exemplul artei îl va face pe Goethe mai tîrziu să propună norma educativă a culturii interioare, *die Bildung*, aşa de deosebită de vechile idealuri pedagogice. A educa un om însemna altădată a-l opune oarecum sie însuşi, a-l face capabil să reziste înclinaţiilor sale şi să susţie lupta cu sine. Începînd cu Goethe, a educa un om înseamnă a dezvolta armonios în el puterile naturii, aşa cum face arta cu materialele pe care le plăsmuieşte. Ideea de a lucra la propria ta formaţie, întocmai ca un artist aplecat asupra materialelor sale, este o idee goetheană. A doua oară, după Leonardo, arta trecea la posturile de conducere ale civilizaţiei moderne, şi idealul nostru de cultură a rămas profund influenţat de revelaţiile obţinute cu acest prilej.

A trecut aproape o sută de ani de cînd Goethe, pornind spre Italia, se pregătea să extragă dintr-o cunoaştere mai adîncă a artei noi îndrumări pentru întreaga cultură a timpului său, cînd un englez, un bărbat ciudat în toate privinţele, un caracter făcut dintr-un amestec de estetism şi profetism, John Ruskin, socoteşte că arta are să-şi spună din nou cuvîntul în marile dificultăţi morale şi sociale ale momentului. În ultima sută de ani ştiinţa adusese, mai cu seamă în Anglia şi în ţările Europei nordice, o mare dezvoltare a industriei, şi rezultatul era, împreună cu urîţenia producţiei, mizeria şi sălbăticirea proletară. Frumuseţea lucrurilor cu care meseriaşii altor timpuri creaseră mediul de viaţă al Europei vechiului regim dispăruse. Muncitorii noilor fabrici trăiau legaţi de lucrul lor cu sentimentul unei adînci restrişti. John Ruskin era profesor al Universităţii din Oxford. Cuvîntul lui înflăcărat aduna studenţimea în jurul său şi adeseori locuitorii renumitului oraş universitar vedeau defilînd pe stradă grupuri ateniene, tineri discipoli înconjurînd pe un bărbat purtînd o fluvială barbă blondă, pe John Ruskin. Acest profesor era un conservator, un *tory*. Nu numai industria, dar nici ştiinţa vremii nu era pe placul său. Cînd în laboratoarele biologice ale Oxfordului se făcură primele vivisecţii, profesorul Ruskin

își dădu cu mare zgomot demisia. Drumurile-de-fier găsesc în el pe unul din cei mai îndărătnici adversari. El dorește apoi să înapoieze masele populare către munca pămîntului și înființează în acest scop o asociație, Guilda Sfîntului Gheorghe, în cadrul căreia organizează mai multe comunități de muncă. Fermele astfel create merg însă destul de rău, și cînd Ruskin se hotărăște să le predea unui partid politic cu care ideologia sa avea, dealtfel, destul de puține afinități, Ruskin apare într-o trăsură din alte vremuri, condusă de un vizitiu împanglicat : o manifestare a aceluia care nu voia cu nici un preț să folosească drumul-de-fier. Împotriva producției fabricate, el dorește învierea tradiționalelor industrii domestice, izbutind să pună în funcțiune vechile războaie, care produc acum țesături ca cele de demult, cunoscute uneori sub numele de *Ruskin lin.* Răspunzătoare de urîțirea mediului și de nefericirea lucrătorului modern era pentru Ruskin mai întîi depărtarea de natură, apoi lipsa de iubire, „orgoliul". Spiritul acumulării capitaliste, „execrabila fecunditate a banului", era numai o consecință a acestui orgoliu. În noua sinteză de viață pe care el o propune se cuprindea, împreună cu înapoierea către natură, revenirea către acele forme ale muncii în care muncitorul să se simtă legat, prin lanțurile delicate ale iubirii, de munca sa. Umanizarea muncii este ceea ce Ruskin dorește. „Este, fără îndoială, cu putință unor oameni, scrie el în *Cele șapte lămpi ale arhitecturii,* să se transforme în automate și să-și coboare lucrul lor la nivelul unei mașini, dar atîta timp cît ei lucrează ca niște *oameni,* punîndu-și inima în ceea ce fac și făcînd-o cît pot mai bine, n-are importanță dacă vor fi niște lucrători mediocri : factura operei lor va avea o calitate mai presus de orice preț ; se va vedea limpede în ea că au fost locuri în care s-au oprit cu mai multă plăcere decît în altele și locuri în care le-a lipsit grija și au fost grăbiți. Efectul întregului, comparat cu același obiect executat de o mașină sau de o mînă mecanică, va fi acela al unei poezii bine citite și profund simțite față de aceleași versuri recitate de un papagal." Umanizarea muncii înseamnă, în același timp, revenirea ei către frumusețe, reinstaurarea artei în locurile din care industrialismul modern a izgonit-o. Arta era, pentru Ruskin, un document al delicateței morale a artistului. „Orice cîntec omenesc, scrie el în altă parte, este expresia bucuriei sau a durerii unor oameni nobili. Exact în justul raport al frumuseții cauzei și al purității senzației stă posibilitatea desăvîrșirii prin artă. O fată poate cînta dragostea ei pierdută, însă nu un zgîrcit banii lui pierduți. Putem stabili cu absolută siguranță propoziția : frumusețea artei este măsura purității morale și a măreției emoției din care ea izvorăște. Examinați un sentiment care vă stăpînește, întrebîndu-vă dacă el ar putea fi cîntat frumos și artistic de către un maestru. Dacă lucrul pare posibil, atunci sentimentul este bun. Dacă nu poate fi cîntat deloc sau numai într-o formă ridicolă, atunci sentimentul este josnic. Și așa se întîmplă cu toate artele." Corolarul acestei constatări este că înnobilarea lucrătorului, prin aplecarea lui iubitoare asupra operei pe care o execută, va reda muncitorului modern un sentiment mai fericit de viață și o mai înaltă valoare estetică lucrului mîinilor sale și întregului mediu în care trăim. Extrăgînd aceste certitudini din studiul vechilor meserii și al istoriei artei, din care prefera pe maeștrii italieni dinaintea lui Rafael, tocmai pentru puritatea și delicatețea superioară a vieții lor morale, Ruskin făcea încă o dată apel la artă, ca la o forță capabilă să îndrumeze lumea de azi și să-i propuie soluțiile ei de viață. Odată cu Ruskin problema estetică devine o problemă socială, și dacă nu toate punctele programului său au fost realizate, dacă idealurile sale au fost prea mult închinate trecutului, nu este mai puțin adevărat că lui i se datorește reîmprospătarea conștiinței despre rolul pe care arta îl poate avea în viața socială. Astăzi, cînd înnobilarea estetică a muncii face parte din revendicările cele mai de seamă ale timpului nostru, nu putem spune că opera lui Ruskin a rămas fără de ecou. Prin el, conștiința estetică a trecut din nou la posturile de comandă și idealurile de viață ale omului modern s-au resimțit.

1946

CÎTEVA OBSERVAȚII LA DESCHIDEREA UNUI CURS

Cîțiva critici ai *Esteticii* mele au exprimat părerea că din cuprinsul ei lipsește teoria diferitelor arte. Desigur, fiecare din constatările pe care le fac acolo se întemeiază pe un material cules în experiența poeziei, a artelor plastice, a muzicii sau a arhitecturii. Ar fi trebuit însă ca problemele pe care acestea le pun pe rînd să fie grupate separat, așa încît pe temelia generală a principiilor să se înalțe cîte un capitol consacrat modului în care fenomenul general al artei se individualizează cu prilejul diverselor materiale folosite de ea. Așa au făcut în trecut Schelling, Schopenhauer, Hegel, Vischer. Așa ar fi trebuit să fac și eu. Se cuvine să spun că problema aceasta nu mi-a rămas străină nici în timpul cînd scriam *Estetica*, nici mai tîrziu. Dacă m-am oprit însă să adaug un al treilea volum celor două care au alcătuit prima ediție a acestei scrieri, împrejurarea a provenit din faptul că cea dintîi problemă căreia trebuia să-i răspund era aceea privitoare la factorii comuni diferitelor expresii artistice, aceia care ne permit a vorbi despre *artă*, nu numai despre *arte*. Analiza acestor factori putea da un întreg complet, chiar dacă lîngă ei și mai departe există loc destul pentru teoriile speciale ale artelor. Niciodată n-am socotit cercetarea mea încheiată și nădăjduiesc că anii viitori îmi vor aduce răgazurile necesare pentru a adăuga *Esteticii* ceea ce socotesc că nu este o lipsă în ea, dar ceea ce, fără îndoială, i se poate alătura cu folos.

Din momentul în care am încheiat tratatul de *Estetică generală*, lucrările mele s-au îndrumat, dealtfel, către poezie, nu numai prin studii de critică și istorie literară, cum mai dădusem și în trecut, dar și prin cercetări asupra faptelor de expresie, considerate în dubla perspectivă a modalităților de compunere folosite de scriitori și a chipului în care ei întrebuințează instrumentul limbii.

Din aceste preocupări a ieșit volumul *Arta prozatorilor români*, 1941. Din depănarea acelorași gînduri a izvorît și *Cursul de stilistică*, pe care îl propun studenților de cîțiva ani de zile, cu speranța că îl voi putea aduna cîndva între scoarțele unui volum. Cercetarea mea s-a dezvoltat, așadar, particularizîndu-se. Aceasta îmi amintește observația fostului meu profesor la Universitatea din Tübingen, d-l Karl Groos, care, în darea de seamă asupra activității sale, publicată în *Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen*, I, 1920, amintește că, printre lucrările sale de estetică, cea mai generală, aceea consacrată cu exclusivitate principiilor, a fost cea dintîi din lunga serie a bibliografiei sale și că de-atunci drumurile sale de cercetător l-au dus necontenit către probleme mai speciale, cu un orizont ceva mai închis. De ce n-aș spune-o? Noi, cei porniți de la filozofie, luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența, conceptele cu intuiția. Există un moment în dezvoltarea oricărei filozofii caracterizat printr-un fel de rea conștiință, asemănătoare pînă la un punct — dacă totuși comparația nu este exagerată — cu aceea a unui om care iscălește un cec fără să fie sigur că i-a rămas în bancă acoperirea necesară. În ce mă privește, un scrupul de onestitate — pe care cred că nimeni nu mi-l va lua în nume de rău — m-a făcut de mai multe ori să moderez dinamismul constructiv al speculației, constrîngîndu-mă la examenul mai modest al faptelor. Dar mărturisirea mea trebuie să fie completă. Dacă mă supun disciplinei arătate, o fac cu nădejdea de a putea semna cecuri mari cu acoperire suficientă. Niciodată n-aș consimți să rămîn la nivelul acelui empirism limitat care își închipuie că face știință numărînd paiele dintr-o claie de fîn sau chiar stelele de pe cer.

Intuiția este piatra de încercare a oricărei generalizări filozofice. Gîndul cel mai înalt, dacă nu poate fi înapoiat în experiență și controlat prin ea, nu prețuiește nimic. În cursul lecturilor și meditațiilor avem adeseori impresia de a găsi idei generale de mare însemnătate. Încearcă însă de a vedea dacă ele subsumează experiențe concrete și particulare

și vei asista cum ființa lor se preface în fum. Desigur, nu sînt de părerea empiriștilor, care socotesc că toate cunoștințele noastre provin din experiență. Titlul de glorie al omului și calitatea lui eminentă printre celelalte ființe ale creației consistă în a putea organiza unele conținuturi mentale care, nu numai că nu sînt produsul experienței, dar sînt fundamentul și condiția acesteia. Dar dacă nu tot ce este valabil în inteligența omului vine din experiența, totul trebuie să se poată coborî în ea. Problemele teoretice care nu pot fi niciodată puse în viață sînt false probleme. Ideile care nu subsumează nici o intuiție sînt false idei. Dacă ne constrîngem, așadar, să cunoaștem fapte și să acumulăm experiențe, n-o facem atît pentru a obține idei noi, cît pentru a controla pe acelea care, într-un fel oarecare, s-au impus minții noastre. Ipoteza, deducția, contradicția, dialectica, intuiția supraempirică a esențelor sînt metode de multă vreme descrise și adeseori aplicate cu succes de către filozofi. Dar toate ideile obținute prin aceste metode trebuie să întîlnească terenul faptelor și experiențelor concrete pentru a dobîndi consistență și valoare. Tot astfel scînteia stă în fier, dar îi trebuie piatra dură cu care să se ciocnească. M am exprimat mai sus cu rezerve despre valoarea empirismului. Trebuie să adaug acum că, dacă nu sînt pentru un empirism *ab quo*, sînt cu toată hotărîrea pentru un empirism *ad quem*.

Mai cu seamă în estetică poziția aceasta se impune cu toată rigoarea. Fără îndoială, estetica nu este o disciplină empirică și inductivă în felul biologiei, al chimiei și chiar al științelor sociale. Pentru a cerceta arta și frumosul trebuie să știm ce sînt ele, adică trebuie să putem a le distinge de ceea ce le simulează într-un chip mai mult sau mai puțin grotesc și le uzurpă locul în prețuirea oamenilor. Întocmai ca toate celelalte științe care construiesc pe conceptul unei valori, întocmai ca logica, etica, filozofia religiei sau filozofia dreptului, estetica debutează printr-un act de postulare. Încep prin a desemna cadrul frumuseții și stabilesc odată cu aceasta limitele în care se va mișca cercetarea mea viitoare. Orice altă procedare este imposibilă. Căci dacă aș hotărî, de pildă, că frumoase sînt toate experiențele care dezvoltă în noi un anumit sentiment, sentimentul estetic, ar trebui să posed criteriul care să-mi dea putința de a-l distinge pe acesta de toate celelalte reacții ale sufletului în atingere cu lumea exterioară.

Tot astfel, dacă aș stabili principiul că frumoase sînt obiectele care ies din mîna artiștilor, mi-ar fi încă necesar mijlocul de a-i deosebi pe aceștia de simplii meșteșugari, de rutinarii artelor și de cîrpaci. Nu este cu putință deci a ocoli obligația de a începe prin a postula obiectul investigațiilor noastre în estetică, ceea ce nu exclude deloc mai apoi rigoarea metodică a cercetării.

Organul actului de postulare axiologică cu care debutează orice estetică este *gustul*. Subtilă și, pînă la un punct, misterioasa funcțiune sufletească, pentru că nu știm de ce unii oameni îl au și alții nu-l au deloc, de ce unii îl asociază cu alte forme ale superiorității intelectuale și morale, în timp ce alții îl posedă în lipsa tuturor acestora. Tot atît de pecetluit rămîne secretul prestigiului și autorității lui, care nu se sprijină nici pe argumente ale rațiunii, nici pe precedentul exemplului și succesului social. Aș spune că bunul-gust estetic este un dar ceresc, dacă un om de știință n-ar trebui să-și interzică ipoteza teologică, atîta vreme cît n-a istovit explicațiile care fac apel numai la energiile imanente ale lumii și la împrejurări aparținînd planului natural. Cu toate acestea, printre toate fenomenele sufletești, acela cu care gustul se aseamănă mai mult este *harul*, adică acea nevăzută prezență a unei influențe care îi ușurează credinciosului drumul către Dumnezeu. Întocmai ca harul, gustul lucrează fără să zdrobească vreo împotrivire. Omul de gust, ca și credinciosul atins de harul divin, alunecă cu pînzele întinse în bătaia vîntului propice. Gustul nu vorbește tare. Abia își flutură cuvîntul său de îndemn și omul i se supune mai înainte de a-și da seama că o face. Poate că gustul este semnul unor lungi experiențe ereditare și a unui fel de viață însumat de lungul șir al strămoșilor, așa cum este delicatețea și grația aparenței, adică frumusețea fizică în latura expresiei ei morale.

Gustul este darul sufletesc de care are mai multă nevoie un estetician. N-avem încă o psihologie diferențială a specialităților științifice. Abia dacă s-a înfiripat o psihologie a profesiunilor manuale. Știm cel mult ce i se cere unui lăcătuș sau unui conducător de tramvai. Cînd știința psihologică a îndeletnicirilor mai înalte ale spiritului se va stabili, gustul va trebui să treacă în primul rînd al aptitudinilor ce i se cer unui estetician. Trebuie să insistăm puțin asupra acestei con-

diţii atît de elementare, pentru că tipul esteticianului lipsit de gust artistic este o apariţie destul de frecventă în dezvoltarea mai nouă a ştiinţei noastre. Există, în adevăr, esteticieni de vocaţie, dedaţi meditaţiei asupra artei şi frumosului, din pricina seducţiei speciale cu care obiectul cercetării lucrează asupra lor. Aceştia sînt cei mai buni şi mai vrednici a fi ascultaţi. Dar există şi esteticieni dintr-o nevoie pur livrescă sau din necesităţile interioare ale unui sistem. Mai cu seamă în veacul al XIX-lea, care a fost veacul sistemelor filozofice, au apărut mai multe estetici cu scopul de a nu lăsa o lacună în incatenarea de gînduri menite să răsfrîngă totalitatea lumii. Mărturisesc că, în afară de oamenii de geniu, care izbutesc chiar prin mediaţia unui sistem să surprindă realitatea artei, aceasta nu este cea mai bună estetică. Mai multe lumini sînt de aşteptat de la esteticienii care nu-şi consideră obiectul lor prin prejudecata unui sistem general de filozofie. Dealtfel, evoluţia ştiinţei noastre în ultima jumătate de veac a marcat progresul necontenit al smulgerii esteticii din sistemele care o înglobau mai înainte, un proces cunoscut sub numele de *autonomizarea esteticii* şi de care este legată păşirea în arena cercetării a unor oameni mişcaţi de interesul direct şi mai viu pentru problemele propriu-zise ale artei.

Am spus că gustul este înnăscut, ceea ce nu înseamna deloc că el nu poate fi cultivat şi dezvoltat. Dar gustul nu se dezvoltă şi nu se cultivă prin cărţi, ceea ce înseamnă că estetica nu este o ştiinţă care poate fi construită numai în bibliotecă. Desigur, esteticianul trebuie să cunoască, întocmai ca orice om de ştiinţă, istoria disciplinei sale şi progresele ei mai recente. Cunoştinţele istorice şi teoretice au pentru estetician importanţa de a-l pune în situaţia de a-şi începe cercetările de la punctul în care au fost conduse de alţi specialişti. Aceste cunoştinţe au rolul de a evita repetările zadarnice şi insistenţa de a sparge uşi de multă vreme deschise. Cunoştinţele istorice în estetică au apoi şi un interes sistematic. Căci, dacă este adevărat că în fiecare moment al dezvoltării lor teoriile esteticienilor reflectă, prin partea lor cea mai bună, experienţele contemporane ale artei, atunci istoria esteticii subliniază însăşi dezvoltarea gustului artistic. Esteticianul trebuie deci să studieze teoriile înaintaşilor săi, nu numai pentru a nu repeta lucruri spuse mai demult şi formulate poate mai bine decît el însuşi o poate face, dar şi pentru a extrage toate consecinţele care decurg din marea lecţie a mobilităţii gusturilor omeneşti. Ciudată şi demnă întru totul a fi meditată este această lecţie a istoriei! S-ar părea că teoriile esteticienilor îmbătrînesc din pricina înlănţuirii lor prea strînse cu un singur moment din dezvoltarea gustului artistic. Observaţia este valabilă, dar pentru singura clipă a opoziţiei dialectice faţă de un moment anterior al gustului artistic. Cînd gustul se schimbă, primele victime abătute sînt teoriile în care se sistematizau îndrumările anterioare ale artei. Înainte să îmbătrînească operele, îmbătrînesc teoriile lor. Racine rămăsese tînăr cînd lumea începuse să glumească pe socoteala perucii lui Boileau. Dar, odată momentul dialectic al opoziţiei depăşit, interesul teoriilor revine tocmai din pricina virtuţii lor de a fi organizat la un moment dat experienţa artistică a omenirii. Astăzi, cînd întîmpinăm în Boileau o răsfrîngere atît de limpede a gustului clasic, peruca lui ni se pare că-i stă destul de bine pe creştet şi că-i încadrează în mod convenabil figura. Să rămînem deci oameni ai timpului nostru, cu riscul de a îmbătrîni împreună cu el, dar şi cu perspectiva de a-i supravieţui tocmai pentru curajul de a-l fi reprezentat.

Reflecţiile acestea ne readuc la problema cultivării şi dezvoltării gustului, funcţiunea călăuzitoare în toate lucrările esteticianului. Gustul se cultivă în contact cu experienţa artei. Corolarul acestei propoziţii este că estetica nu se învaţă numai din cărţi. Studiul esteticii trebuie să pornească de la contemplaţii numeroase şi variate în domeniul mai multor arte. Cu atît mai mult creşterea esteticii ca ştiinţă, prin contribuţii personale, este legată de această condiţie. Dacă nu-şi coboară rădăcinile în intuiţia vie a artei, speculaţiile esteticianului nu pot fi altceva decît o zadarnică frazeologie, care nu poate convinge pe nimeni. În programul general al unui empirism *ad quem*, oricare din constatările unui estetician trebuie să-şi poată subsuma un număr oarecare de experienţe artistice, în absenţa cărora ele sînt lipsite de orice forţă probantă. Care sînt însă experienţele artistice de care atît discipolul cît şi creatorul în ale esteticii trebuie să ţină seamă? Ele sînt mai întîi acele ale trecutului, dar nu numai acestea. Multe feţe are ignoranţa omului, dar una dintre cele mai supărătoare, pentru că stă în puterea lui s-o evite, este aceea care îşi închipuie că nimic vrednic a fi cunoscut şi admirat nu s-a produs înaintea lui. Există o prostănacă doctrină a progresu-

lui care ne-a obişnuit cu ideea că lumea începe cu noi şi că adevăratele valori au aşteptat să ne naştem, pentru a se introduce în istorie. Această sigură dovadă a unui spirit limitat trebuie ocolită în ştiinţa esteticii, ca în oricare altă ramură a cunoştinţelor omeneşti. Dar dacă legătura intuitivă cu tot ce este mai de seamă în trecutul artistic, adică cu toate formele clasicismului, este o condiţie indispensabilă cercetării estetice, ea nu este o condiţie exclusivă şi unică. Există o ştiinţă estetică orientată numai către trecut, generalizînd sau sprijinindu-şi opiniile numai pe experienţele clasate ale artei. Această ştiinţă estetică, foarte deseori aceea a şcolilor de toate categoriile, nu este cea mai bună. Stilul ei rezervat şi prudent dovedeşte în autori imposibilitatea de a lua poziţie faţă de problemele pe care viaţa artei ni le scoate mereu înainte. Aceeaşi ştiinţă încurajează în discipoli pasivitate şi poltronerie spirituală. Esteticianul trebuie să menţină un contact strîns cu creaţia contemporană, să trăiască viaţa artistică a timpului său. Baza intuitivă a esteticii trebuie să fie nu numai vastă, dar şi deschisă. Pe poarta interesului pentru tot ce se produce în arta prezentului se introduce în lucrările esteticianului un spirit mai larg şi mai mlădios, prin care se corectează înclinaţia către pedanteria rigidă şi mioapă de care nici ştiinţa noastră nu este totdeauna străină.

Deşi, ca orice învăţat, esteticianul este un om de carte, consacrat lucrărilor care se săvîrşesc la masa de scris, tipul său sufletesc nu este acela al unui om interior, cu legăturile retezate cu lumea exterioară, ci acela al unui spirit deschis către lume, bucuros să primească spectacolul ei. „Sînt un om pentru care lumea sensibilă există“, spunea Théophile Gautier. Deviza aceasta trebuie să şi-o asume orice artist, ca şi orice estetician. Spectacolul întregii lumi sensibile, nu numai acel al artei, nu-i poate fi indiferent. Căci înainte de a intra în sinteza artei, frumuseţea există răspîndită în lume, fie chiar numai pentru privirile formate în contemplarea operelor. Deschiderea spiritului către lume se obţine printr-o potrivită educaţie a simţurilor, de necesitatea căreia ne convingem cu uşurinţă cînd observăm în ce măsură oamenii rătăcesc prin lume cu privirile distrate şi chiar cu ochii închişi. Întreabă în jurul tău, pe oamenii cu care ai mai mult de-a face, cum arată o floare anumită, cum este făcută o cheie, un grilaj de fier, cornişa unei case, şi te vei convinge că înseşi lucrurile

pe care le văd mai des sau pe care le întrebuinţează în mai numeroase ocazii, le rămîn cu totul necunoscute. Dar va putea oare esteticianul să observe bine arta, cînd el ştie atît de puţin să observe lumea ? Un fost student al cursului de estetică la Facultatea noastră, devenit un valoros publicist, d. Edgar Papu, a distins într-o recentă lucrare între categoria estetică a *scripticului* şi aceea a *opticului*. Ar exista deci opere de artă care ne mijlocesc un *înţeles* şi altele care ne oferă un *spectacol*, o *viziune*. Distincţia d-lui Papu se situează în curentul unor cercetări care, începînd cu Schiller, deosebind între *naiv* şi *sentimental* şi trecînd prin Nietzsche, care propunea diferenţierea artei *apolinice* de arta *dionisiacă*, se continuă în numeroase alte încercări mai noi de tipologie estetică, analizate de mine însumi într-o lucrare de tinereţe. Toate aceste încercări sînt preţioase, pentru că pun în lumină cîte o latură nouă a fenomenelor artistice. Schema duală are apoi meritul de a corecta dogmatismul unei singure formule estetice, făcîndu-ne mai apţi a înregistra marea varietate de forme şi expresii a lumii artistice. Dar dacă luăm bine seama, existenţa unui dualism al artei nu este cu putinţă decît pe fundalul unei unităţi a ei. Există două tipuri artistice numai pentru că există o singură artă, făcută deopotrivă din înţeles şi din viziune, din *scriptic* şi din *optic*. Tipurile artistice nu sînt decît diferenţierea unei realităţi fundamentale şi unice. Aveau deci dreptate idealiştii veacului trecut să spună că frumuseţea artistică este manifestarea ideii în sensibil, a infinitului în finit, a spiritului în materie. Interesul contribuţiilor din categoria cărora face parte şi noua lucrare a tînărului gînditor român stă în aceea că atrage atenţia asupra dozării diferite a elementelor totdeauna prezente în epocile artei. Mi-aş permite deci să spun că nu există decît plăsmuiri de artă precumpănitor scriptice sau precumpănitor optice. Aş mai vrea apoi să adaug că oricare ar fi gruparea elementelor în interiorul unei formule estetice, temelia oricărei lucrări de arta este totdeauna sensibilă, încît dacă există artă fără ideologie, cum a fost aceea a impresioniştilor, nu există artă fără sensibilitate. Cultivarea simţurilor este deci indispensabilă aceluia care doreşte să asimileze şi să aprecieze arta. Cu atît mai mult nu se poate lipsi de simţuri treze acela care fi-

lozofează asupra artei. Temelia esteticii este impresia senzorială. Orbii și surzii nu pot fi esteticieni. Chiar acei cărora natura le-a dat auz și vedere mai au nevoie de o educație a simțurilor pentru a obține pe aceea a gustului.

În spiritul acestei deschideri către lume, cu această încredere în puterea gustului de a orienta cercetarea, continuăm astăzi cursul nostru de estetică literară. De la început vreau sa înlătur îndoielile acelora care socotesc că nu toate atitudinile recomandate pînă acum sînt utile în studiul literaturii. Literatura, se spune, este arta cuvîntului. Dar cuvîntul este, în primul rînd, expresia procesului intelectual, încît arta care îl folosește ca material ne întoarce către noi înșine mai degrabă decît ne deschide către lume. Literatura este expresia cea mai integrală a omului, icoana lui cea mai completă ; omul cu toate însușirile și problemele lui se răsfrînge în literatură, astfel că în întîmpinarea ei se cuvine să ne îndreptăm cu toate energiile sufletești, nu numai cu simțurile încîntate de splendoarea lumii create. Mijlocul de a ne apropia de literatură este apoi lectura, adică o îndeletnicire care se petrece în interior. Studiul literaturii este un studiu de bibliotecă, ocupația unui om pentru care universul sensibil nu are aceeași realitate ca pentru specialiștii altor arte. Toate aceste observații sînt în cea mai mare parte adevărate și nu mă gîndesc nicidecum să tăgăduiesc însemnătatea studiului de bibliotecă în literatură și filtrarea ei prin toate sitele și canalele vieții interioare. Cercetarea literaturii se cuvine a fi abordată cu mai multe categorii psihologice, istorice și filozofice decît aceea a altor arte. Totuși, cercetarea aceasta a fost întreprinsă într-un spirit prea exclusiv pe aceste baze și cu aceste mijloace. Observația valorează mai cu seamă pentru dezvoltarea studiilor literare în ultimul veac. Literatura a fost înțeleasă cînd ca o expresie a societății, cînd ca documentul unei psihologii individuale, cînd ca un moment în dezvoltarea istorică a conștiinței omenești. Psihologi, sociologi, economiști, medici, istorici și filozofi ai istoriei au acoperit cu experiențele lor genetice operele înseși. Prin deasa rețea a ipotezelor și conexiunilor stabilite de toți aceștia, chipul real al operei nu se mai vedea deloc. Opera apărea cînd ca o verigă într-un lanț de fenomene psihologice și biologice, cînd ca un simptom

istoric, cînd ca reflexul unei atitudini teoretice. Opera literară era orice afară de *operă* însași, adică produsul lucrarii de transformare a unui material, rezultatul unui act teleologic. Cînd citești explicațiile psihologilor, istoricilor și sociologilor asupra operei literare, ai impresia că ea se alcătuiește spontan, fără intervenția unei voințe omenești, așa cum se produc ploile, vîntul sau cutremurele de pămînt. Realitatea nu este însă aceasta. Forțele impersonale ale naturii și ale istoriei trec prin voința artistului înainte de a poposi într-o operă. Uneori artistul nici nu este conștient de forțele care le presupunem că-l acționează dinafară. Ceea ce artistul dorește să producă nu este un document psihologic, sociologic și istoric, ci o elegie, o dramă sau un roman. Lucrarea poetului nu devine un roman, o elegie sau o dramă pentru că niște energii generale lucrează asupra lui, ci pentru că voința lui își asumă un scop și folosește unele procedee. Lucrurile se petrec astfel încît ne putem închipui pe artist ocupînd un punct median pe o linie ideală : înaintea lui lucrează ceea ce am numit forțele generale ale naturii și istoriei ; de la el înainte se dezvoltă procesul final care ajunge la operă. Primul fragment al acestei linii aparține ipotezei ; cel de al doilea poate fi identificat cu mijloacele unei observații mai exacte. Nu mi se pare deloc potrivit să privim numai înaintea artistului și deloc de la el pînă la operă, să ne ocupăm numai de ceea ce poate fi presupus, nu și de ceea ce poate fi observat. Propunîndu-ne să studiem operele literare, printr-o opoziție deliberată față de metodele mai vechi ale cercetării, în latura organizării lor, înțelegem să introducem și în disciplina noastră acel spirit al rigorii care a asigurat succesul altor științe. Entuziasmul pentru marile descoperiri ale științelor naturale în prima jumătate a veacului trecut a produs la unii cercetători aspirația de a introduce și în estetică metodele dovedite a fi eficace în studiul materiei. Totuși, pînă mai ieri, năzuința naturalistă în estetică a sporit mai degrabă domeniul conjecturii, încît poate rămînea și mai departe un deziderat al timpului nostru acela de a introduce și în estetică atitudinile adecvate realităților obiective și spiritul observației exacte.

Lucrul este posibil pentru că, alcătuind o operă, artistul o încredințează lumii obiective. Opera literară este un *obiect*, printre celelalte obiecte ale experienței, întocmai ca o stîncă,

o pădure sau o clădire. E drept că despre opera literară s-a spus că este un obiect cu o situaţie specială, de vreme ce ea aparţine obiectivităţii numai printr-o parte a ei, pe cînd, printr-o alta, poate face parte din sufletul acelora care iau cunoştinţă de ea, o trăiesc şi o învie. Un obiect al lumii exterioare devine o operă numai întru cît cineva o resubiectivează — altfel ea nu este decît o legătură de cuvinte sau chiar numai un maldăr de hîrtie imprimată. În acest înţeles, fostul titular al catedrei de estetică la Facultatea noastră, regretatul Mihail Dragomirescu, spunea că opera literară este o realitate *psiho-fizică*. Dar dacă luăm bine seama, nu numai opera literară este o astfel de realitate, ci oricare alt obiect al lumii exterioare. Chiar obiectele amintite mai sus nu devin pentru noi case, stînci sau păduri decît dacă le realizăm subiectiv ca atare, adică dacă le legăm de conştiinţa eului nostru şi le subsumăm conceptelor respective. Deosebirea care se face între operele literare şi celelalte obiective ale realităţii externe poate că merită totuşi să fie menţinută, de vreme ce lucrurile pe care le atribuim fără echivoc obiectivităţii nu pot fi subiectivate decît într-un singur fel, în timp ce operele literare ar putea fi resubiectivate în modurile cele mai diferite. O pădure, o stîncă sau o casă rămîn pădure, stîncă sau casă în orice împrejurare şi pentru oricine. O operă literară poate face însă impresii felurite. Ea îşi schimbă fizionomia, se spune, cu fiecare din sufletele în care pătrunde. Coeficientul subiectiv ar fi deci cu mult mai mare în percepţia estetică decît în celelalte forme ale ei. Lucrul este, fără îndoială, aşa, dar numai pentru că există percepţii estetice fals orientate, după cum există halucinaţii sau iluzii. O justă percepţie estetică se modelează după structura obiectivă a operelor. Operele nu pot fi simplele prilejuri ale unor reacţii subiective arbitrare. Ele posedă o legalitate proprie şi constrîngătoare, de sub imperiul căreia impresia estetică nu poate scăpa decît pentru a rătăci. Astfel, cînd un cititor străbate un roman de Balzac ca pe o dramă, interesîndu-se adică numai de desfăşurarea acţiunii şi sărind pasajele descriptive şi analitice, sau atunci cînd un altul citeşte o povestire fantastică de E. T. A. Hofmann ca pe o nuvelă realistă, declarînd neverosimile episoadele narate, nu putem spune că acest

cititor se găseşte în dreptul său. Unui astfel de cititor îi putem cere să-şi pună de acord modul său de a recepta opera cu structura obiectivă a acesteia. Scopul esteticii literare este să stabilească structurile obiective ale operelor, tipurile lor mai generale, varietăţile acestora din ce în ce mai individualizate şi să reducă astfel arbitrarul impresiei subiective pe care o primim de la artă.

Una din împrejurările care a împiedicat mai multă vreme obiectivitatea cercetării în estetica literară este părerea că literatura este o artă temporală, că operele poeziei aparţin mediului subiectiv al duratei. Ceea ce aparţine spaţiului, configuraţiile constituite din raporturi coexistenţiale, pot fi observate cu o obiectivitate superioară aceleia pe care o putem avea faţă de realităţile timpului. Lucrurile în spaţiu sînt deosebite de noi, pe cînd cele în timp fuzionează cu noi înşine, sînt evenimente ale subiectivităţii noastre ; astfel că faţă de acestea din urmă nu putem avea acea distanţă favorabilă observaţiei, pe care o avem faţă de cele dintîi. Pe de altă parte, lucrurile în spaţiu sînt făcute din părţi exterioare unele altora şi, ca atare, pot fi mai uşor supuse operaţiei analizei (unul din actele observaţiei), pe cînd lucrurile existînd în timp, devenirile, sînt constituite din întrepătrunderi ale momentelor succesive, care fac imposibilă analiza şi observaţia. Din pricina acestei păreri studiul structurilor obiective în artele plastice a făcut progrese mai mari decît lucrările corespunzătoare în domeniul esteticii literare. Estetica artelor plastice se găseşte astfel la un nivel al obiectivităţii catre care estetica literară poate încă aspira. Adevărul este însă că şi opera literară, ca orice altă operă artistică, există în spaţiu şi că, în această calitate, ea poate fi analizată şi descrisă. Faptul că percepţia operei literare se produce în timp nu schimbă nimic din amintita stare a lucrurilor, deoarece orice percepţie decurge în timp, chiar aceea a operelor plastice. Din momentul însă în care diferitele momente ale percepţiei se recompun într-o impresie unitară şi simultană, operele literare aparţin şi ele spaţiului. Împrejurarea aceasta ne permite a vorbi despre *monumentalitatea* unei drame de Shakespeare ori despre proporţia armonioasă a unei tragedii de Racine sau, în termeni generali, despre compoziţii limpezi ori confuze, si-

metrice sau asimetrice etc. ...Cînd lucrul acesta a fost recunoscut, unele din categoriile esteticii artelor plastice au putut fi aplicate și în domeniul literaturii. Acestei generalizări metodice i se datorește unul din pașii cei mai însemnați pe care estetica literară mai nouă i-a făcut în direcția obiectivității: o îndrumare pe care ne făgăduim noi înșine a o respecta în cursul cercetărilor noastre.

1946

TEZELE UNEI FILOZOFII A OPEREI

1. PUNCT DE PLECARE

Necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă. În *Estetica* (1934—1936) mi-am propus să studiez frumosul artistic, acela realizat de operele artei. În *Introducere în teoria valorilor* (1942) am distins între valori și bunurile care le întrupează și dintre care unele sînt date, iar altele produse, acestea din urmă fiind opere ale tehnicii, ale științei sau ale artei. Am preconizat în *Filozofia culturii* (1944) o concepție activistă a culturii, adică lucrarea de transformare a naturii în sensul aspirațiilor omului, prin operele lui. Socotesc deci că întreaga mea contribuție cere să se completeze printr-o teorie generală a operei, în cadrul căreia să pot înscrie o nouă filozofie a operei de artă, obiectul principal al cercetării mele.

Scrierea de față își propune deci: 1) să descrie opera în afară de relațiile ei de spațiu și timp, adică să construiască fenomenologia ei, 2) să urmărească felul în care opera se constituie în spațiu, adică să înfățișeze principalele categorii ale formei, în special ale formei artistice, 3) să stabilească conexiunile operei în spațiul social, adică legăturile ei cu celelalte opere produse de om și acțiunea lor asupra fiecărui individ, 4) să prezinte destinul operei în timp, modul în care se afirmă, trăiește, moare, uneori reînvie, neîncetatele oscilații ale vitalității ei.

N-aș da măsura întregului meu îndemn, dacă aș înfățișa lucrarea de față numai ca pe produsul necesar al cercetării mele de pînă acum. Desigur, omul care a trecut de miezul

vieţii lui şi a împlinit o parte din sarcina ce i-a fost hărăzită priveşte în urmă şi caută firele prin care se leagă feluritele lui lucrări, stabileşte între acestea punctele de intersecţie şi de convergenţă, concepe rodul întregii lui osteneli ca pe o singură *operă*. El se poate întreba atunci care este esenţa operei, în ce relaţie stă ea cu activitatea naturii şi cu celelalte tipuri ale muncii omeneşti, ce principii ale formei au călăuzit-o, ce însemnătate poate avea ea în viaţa oamenilor şi ce soartă îi este rezervată ?

Dar în timp ce încearcă să obţină această lumină asupra operei sale şi să se întărească prin conştiinţa de a fi construit, a suit în jurul său delirul distrugerii şi priveşte urmele rănilor lui încă nevindecate. Împotriva demenţei, care ar mai putea încerca să înmulţească ruinele în jurul său, omul de azi înţelege că principala lui misiune este să construiască opere, să refacă şi să îmbogăţească civilizaţia lui. Filozofia practică, prin meditaţiile ei asupra esenţei, formei, conexiunilor sociale şi a vieţii operei, se leagă astfel cu preocuparea cea mai vie a omului de astăzi.

2. MUNCA ŞI OPERA

Prima lumină pe care o putem obţine asupra esenţei operei o dobîndim actualizînd reprezentările implicate de cuvîntul care o denumeşte, mai cu seamă dacă alăturăm acest cuvînt de termeni apropiaţi şi pe care vorbirea curentă îi asociază adeseori. Desigur, opera este produsul muncii, un rezultat al ei. Nu orice muncă produce însă opere. Există munci improductive, activităţi care se desfăşoară în van : opera nu le încunună. Dar chiar muncile productive, ca, de pildă, acele cu un rol pozitiv în economia unei societăţi, nu se concretizează pînă la urmă într-o operă. Munca unui salahor, a unui muncitor care controlează şi face să funcţioneze o maşină, nu produce o operă. Opera este produsul singurelor munci capabile să sfîrşească într-un rezultat concret şi relativ durabil. Vorbim apoi de munca organismului, dar nu de opera lui. Inima munceşte din greu în timpul ascensiunilor laborioase. Vorbim apoi, printr-o metaforă abia simţită, şi de munca unei maşini. Dacă vorbim de munca organismului şi de aceea a maşinilor, dar nu de opera lor, împrejurarea provine nu numai din lipsa rezultatului concret şi durabil, dar şi din aceea a finalităţii sau a agentului moral sau a valorii. Nu asociem cu munca unei maşini sau a unui organ ideea unei cauze finale, adică a reprezentării unui scop care ar călăuzi-o în timpul efortului său. Fiziologii vorbesc de mecanismul inimii ; ipoteza finalistă le este inutilă pentru a explica modul în care muşchiul cardiac absoarbe şi respinge lichidul sanguin. Desigur, activitatea inimii face parte din unitatea funcţională a unui agent fizic şi maşina nu lucrează decît supravegheată de un lucrător. Agentul fizic nu este însă şi unul moral şi lucrătorul, cu însuşirile lui de atenţie, conştiinciozitate şi abilitate, rămîne exterior muncii însăşi a maşinii. Cînd vorbim de munca maşinii, iar nu de aceea a lucrătorului care o conduce, nu ne reprezentăm în ea o prezenţă umană, calitatea morală a unei persoane. Deşi din maşină pot ieşi obiecte concrete, durabile şi valoroase, lipsa calităţii ei de persoană, de agent moral, ne împiedică a vorbi despre operele ei. Tot astfel, cu toate că şi organismul, prin produsele lui, poate produce unele obiecte concrete şi de o oarecare durabilitate, lipsa de valoare a acestora ne opreşte a vorbi despre opera lui. Lipsa unuia singur din atributele amintite, produs concret şi durabil, finalist, al unui agent moral, posedînd o valoare, retrage rezultatului unei munci calitatea unei opere. Opera întruneşte însă toate aceste atribute. Prelungind aceste prime indicaţii, furnizate de analiza vorbirii, putem obţine o definiţie a operei.

3. MUNCA SAU OPERA NATURII ?

Cît de indispensabilă este gruparea tuturor atributelor semnalate mai sus, pentru a distinge între simpla muncă şi aceea care se încunună printr-o operă, ne dăm seama atunci cînd ne oprim în faţa activităţilor naturii. Un naturalist, căruia îi este suficientă ipoteza materialistă şi mecanicistă, va vorbi cel mult de munca naturii. Un filozof spiritualist sau un panteist vor vorbi despre opera ei. Cine admiră opera naturii, cu prilejul înfloririlor ei periodice sau a speţelor vegetale şi animale care s-au diferenţiat treptat şi stăpînesc azi pămîntul, sau cu ocazia proceselor geologice care au conformat peisajul planetei noastre, gînditorii şi poeţii care

își mărturisesc entuziasmul lor cu privire la miracolul armoniei în organizarea materiei vii și chiar la frumusețea aspectelor luate de materia moartă, introduc neapărat, în chipul lor de a considera natura, ideea finalității, a calității morale a agentului creator și a valorii produsului lor. Divinitatea exterioară creației sau spiritul infuz în întreaga natură lucrează călăuzit de un scop, după un plan, prin spontaneitate morală și obținînd valori, pentru toți filozofii spiritualiști, teiști sau panteiști. Ipoteza spiritualistă și religioasă este totdeauna prezentă în vorbirea acelora care ne invită să admirăm operele naturii. Respingerea acestei ipoteze nu ne mai dă dreptul să vorbim decît despre munca ei.

4. DEFINIȚIA OPEREI

Opera, orice operă, este deci produsul finalist și înzestrat cu o valoare al unui agent moral, de obicei al unui om, considerat în calitatea morală a ființei lui. Produsul pe care îl numim operă are o realitate concretă și relativ durabilă. Realitatea lui se afirmă atunci cînd se desparte de creatorul care l-a produs. Relațiile operei cu creatorul său sînt însă mai complexe, după cum vom vedea din desfășurarea acestei analize. Deocamdată ne este suficient să observăm că nu există operă decît acolo unde produsul s-a izolat de creatorul lui și de procesele active care i-au premers. Cîtă vreme artistul visează sau lucrează și atîta timp cît savantul experimentează, își verifică rezultatele, le completează sau le amendează, opera nu există încă. Opera apare numai atunci cînd creatorul simte că lucrarea lui a atins un termen dincolo de care este inutil să mai continue și atunci cînd, în spațiul lumii, opera ocupă o poziție opusă creatorului său, creatorul privind din punctul său către punctul operei și luînd cunoștință de ea ca de un lucru deosebit de sine.

Pentru a atinge acest rezultat, creatorul și-a propus un scop și a lucrat după un plan. Există, desigur, în cristalizarea treptată a unei opere și efecte neprevăzute de creator, independente de scopul propus și de planul după care lucrează. Există în cursul realizării unei opere și substituții de scopuri, creatorul orientîndu-se la început după un scop și hotărîndu-se apoi să adopte un altul. Nu există însă opere

produse în întregime de întîmplare. Efectele neprevăzute au trebuit să fie selectate, introduse într-o structură finalistă, recunoscute adică drept utile și adaptate scopului urmărit. Iar acest scop, oricîte alte scopuri anterioare ar fi înlocuit și oricît de tîrziu ar fi început să orienteze lucrarea către rezultatul ei definitiv, a trebuit să se precizeze pentru ca opera să apară.

Produsul finalist, care este opera, creatorul îl obține conformînd un material. Materialul nu trebuie să fie neapărat materie : materialul nu este totdeauna material. Un savant, un filozof, un moralist conformează un material spiritual, un material de concepte, de judecăți, de raționamente. Lucrarea de notație a rezultatelor sale poate fi o operație secundară și neesențială. Auguste Comte, meditîndu-și lucrările pînă în ultimele lor amănunte, așa cum ne asigură biografii lui, putea să-și considere opera împlinită încă din faza ei pur mentală, înainte de transcrierea ei grafică. De asemeni, un inginer poate să-și privească opera încheiată îndată ce încredințează proiectul său constructorilor tehnici, care urmează s-o realizeze materialmente. S-ar putea spune că în cazul inginerilor, opera trece prin două faze ale materializării, opera este însă gata odată cu cea dintîi dintre ele, adică cu proiecția în plan a viitoarei lucrări spațiale. Evident, împrejurarea se schimbă pentru alți creatori de opere. Pentru unii din aceștia realizarea materială a concepției lor poate să modifice concepția însăși. Pictorii și sculptorii, dar și unii meșteșugari, fac adeseori această experiență. Materia nu este pentru ei un vehicul indiferent al concepției, ci un factor cu rol pozitiv și creator în desăvîrșirea operei. Sculptorul care, modelînd lucrarea sa în pămînt, o vede tăiată în piatră sau turnată în bronz, știe că felul materiei pe care o va întrebuința este un factor constitutiv al operei sale. Opera este pentru el esențialmente materială.

Manevrînd un material, creatorul îi dă o formă. Rămîne o problemă, pe care urmează încă s-o discutăm, dacă analiza filozofică poate menține deosebirea curentă dintre materialul și forma operei. Este mai probabil că nu există material absolut amorf și că în cel mai brut dintre ele a lucrat un principiu formal. Forma însăși este unitatea unei multiplicități, o *unitas multiplex*. A conforma înseamnă a unifica, a integra o multiplicitate. Cum nu există însă decît materiale

formate, fie numai chiar prin lucrarea pregătitoare a naturii, a conforma înseamnă a integra o multiplicitate de unităţi multiple. Orice operă este un întreg multiplu. Din acest punct de vedere, a crea o operă înseamnă a duce mai departe lucrarea de organizare formală a naturii.

Operele omeneşti se înlănţuiesc astfel cu procesele naturii, dar, în acelaşi timp, i se opun acesteia. Căci orice operă este un obiect nou în natură, pe care natura nu l-a putut singură produce. Forţele naturii pot dezorganiza opera umană, dar n-o pot înlocui. Există o adversitate continuă între natură şi operele omului, deşi acestea nu se pot produce decît conformînd materialele puse la îndemînă de natură şi folosind mijloacele date împreună cu legile ei. Solidaritatea operei cu natura nu exclude însă antagonismul lor. Orice operă este apoi supraadăugată naturii. Suma tuturor operelor alcătuieşte, pe planeta noastră, o regiune nouă, o sferă de provenienţă pur umană, *tehnosfera*. Un organism animal sau o plantă, în momentul apariţiei lor, sînt şi ele obiecte noi, în sensul că lipseau pînă atunci din natură ; ele posedă, cu alte cuvinte, o noutate cantitativă, dar nu şi una calitativă. Opera are însă totdeauna o noutate calitativă. A zecea mie sau a suta mie de perechi de ghete ieşită dintr-o fabrică au o valoare deosebită, o altă calitate economică, tocmai pentru că sînt a mia sau a suta mie pereche de ghete. Plantele şi animalele nu-şi schimbă calitatea odată cu multiplicarea lor, decît atunci cînd sînt cultivate de om pentru a satisface unele din nevoile lui ; plantele de pe terenurile de cultură şi animalele din crescătorii se înscriu însă printre operele omului ; ele fac parte din tehnosferă.

Printre opere sînt unele care sînt nu numai noi, dar şi unice. Calitatea lor deosebită nu provine din punctul pe care îl ocupă într-o serie omogenă, ci tocmai din faptul că nu aparţin unei serii, nu s-au repetat şi nu sînt repetabile. Acestea sînt operele ştiinţei, ale filozofiei, ale artei. Noutatea lor este originalitate. Există deci o noutate cantitativă, una calitativă şi una calitativ-originală. Acest din urmă atribut îl recunoaştem numai operelor savanţilor, filozofilor şi artiştilor.

O nouă deosebire ne apare în punctul acesta. Deşi originale, operele ştiinţei şi ale filozofiei nu sînt ataşate de materialul în care se manifestă decît prin legături disolubile. Aceeaşi teorie ştiinţifică sau filozofică, aceeaşi prezentare de fapte sau aceeaşi argumentare se poate face, cu alte cuvinte, într-o altă ordine sau cu alte metode ale expunerii. Numai operele artei sînt atît de indisolubil legate de forma înfăţişării lor materiale, încît orice schimbare a acesteia le modifică sensul şi valoarea. Originalitatea operei de artă exprimă deci un raport special între concepţia artistului şi forma materială care o manifestă. Precizăm natura acestui raport atunci cînd spunem că originalitatea operei de artă este imutabilă.

Distingînd între forma manifestării lor materiale şi sensul lor, putem spune că operele ştiinţei, ale filozofiei şi ale artei sînt simbolice. Ele au acest caracter ca orice fapt de limbă. Cuvîntul sonor sau scris şi legătura dintre cuvinte semnifică o realitate deosebită de ele însele, şi anume un concept sau o legătură de concepte. Cele dintîi sînt, aşadar, *ceva* pus în locul *altcuiva*, substitute sau simboluri. Realitatea substituită prin cuvinte şi prin conexiunile lor, adică formaţiunile intelectuale pe care le numim concepte, judecăţi sau raţionamente, au în operele filozofiei şi ale ştiinţei un înţeles precis. Cînd regăseşte acest înţeles, adică atunci cînd în locul substitutului a aflat substituitul, spiritul îşi întrerupe cercetarea. Spunem, din această pricină, că înţelesul unei opere ştiinţifice sau filozofice ocupă adîncimea unei perspective limitate. În operele artei însă, dincolo de substituitul format de cuvinte, sunete, mişcări, linii, forme, volume, culori etc., regăsim un înţeles pe care nu-l putem subordona unui concept sau unei legături de concepte precise, un înţeles mai bogat şi care, debordînd necontenit conceptul, provoacă lucrarea niciodată limitată a restabilirii înţelesului. Simbolul artistic este deci ilimitat.[1] Originalitatea artistică este nu numai imutabilă dar şi ilimitat-simbolică.

Însumînd rezultatele analizei de mai sus şi înainte de a le valorifica în atîtea probleme ale fenomenologiei generale a operei şi ale aceleia speciale a operei de artă, putem spune că opera este ***produsul finalist şi înzestrat cu valoare al unui creator moral, care, întrebuinţînd un material şi integrînd***

[1] Asupra „simbolului limitat" şi „ilimitat", vd. scrierea mea *Simbolul artistic*, 1947, şi analizele de mai jos.

o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou. Acest obiect calitativ nou este original și simbolic în cazul operelor filozofiei și ale științei. El este imutabil original și ilimitat simbolic în cazul operelor artei.

5. NATURĂ, TEHNICĂ, ARTĂ

Controverse de frontieră

Definirea operei și, în cele din urmă, a operei de artă, s-a făcut printr-o serie de atribute, a căror însumare continuă marchează trecerea de la natură la tehnică și la artă. Există însă și unele controverse cu privire la delimitarea acestor domenii. În șirul operelor, arta este cea mai determinată, aceea care întrunește numărul cel mai mare de atribute. Retrăgînd unul sau altul din aceste atribute, parcurgem drumul invers : de la artă, la tehnică și la natură. Există deci posibilitatea ca, din unghiul artei, să precizăm granițele domeniilor conexe și să limpezim unele din controversele care pot apărea cu această ocazie. Opera de artă ne-a apărut deci ca :

1. Produsul
2. unitar și multiplu,
3. înzestrat cu valoare,
4. obținut prin cauzalitate finală,
5. al unui creator moral,
6. dintr-un material,
7. constituind un obiect calitativ nou,
8. original imutabil — și
9. ilimitat simbolic.

Prin singurele prime două atribute nu ne găsim încă în domeniul operelor. Natura cunoaște și ea produse de integrare, unitare și multiple. Evident, aceste produse posedă adeseori o valoare, totuși aceasta nu apare decît prin munca omului care trebuie să opereze cel puțin pentru a le extrage și a le transporta, dacă nu pentru a le da un început de transformare. Arborele din pădure nu devine o valoare decît abătut și transportat, dacă nu și transformat în material de construcție. Intervenția muncii unui om, adică a unui agent moral, valorifică produsele naturii și le dă caracte-

rul unor opere. Am văzut însă (§ 3) că în ipoteza unei metafizici spiritualiste, teiste sau panteiste, produsele naturii pot fi considerate și ele ca opere, valoarea provenindu-le atunci din alt izvor decît din acel al muncii omenești, dar tot din activitatea unui agent moral.

Cu al treilea atribut, din șirul celor notate mai sus, intrăm deci în domeniul operelor, dar deocamdată în acel al operelor tehnice. Orice operă tehnică este un produs material de integrare, valoros, finalist, datorit unui creator, înscriind în realitate un obiect nou. Noutatea operei tehnice este oare cantitativă sau calitativă ? Putem oare recunoaște operelor tehnice noutate originală ? Desigur, prima operă tehnică dintr-o serie omogenă, primul telefon, primul avion, primul post de radio-emisiune și radio-recepție au fost opere originale. Toate celelalte opere tehnice de același fel, repetînd modelul inițial, n-au mai avut decît o noutate cantitativă, deopotrivă cu a tuturor operelor pe care le numim bunuri economice sau mărfuri. Între primul și al miilea aparat de radio există deosebirea dintre calitate și cantitate. Prin calitatea originalității lor, primele opere tehnice dintr-o serie, așa-zisele invenții, se înrudesc cu operele științei. Inventatorul nu este numai un tehnician, dar și un om de știință, un savant cunoscînd principiile și legile. Ceilalți făuritori de opere, care repetă invenția primitivă, sînt numai tehnicieni. Prin atributul originalității, intrăm deci în domeniul științei, ca și al filozofiei. Am văzut, în fine, că abia prin originalitatea imutabilă și prin simbolismul ilimitat pătrundem în regiunea artei. Analizele ulterioare ne vor arăta că multe din operele care aspiră la condiția artei, dar cărora le lipsesc calitățile ei[1] esențiale, reurcă, de fapt, în domeniul teoretic sau în cel tehnic.

6. REALISMUL ȘI IDEALISMUL OPEREI

Fiind un produs, opera este exterioară producătorului. Ideea de produs nu presupune însă neapărat exterioritatea spațială. Un gînditor care își meditează lucrarea sa pînă în ultimele amănunte, înainte de a o încredința hîrtiei și tipa-

[1] În manuscris : lor (n. ed.).

rului, poate spune că opera sa a fost gata încă din faza ei pur mentală. În ce sens opera acestuia îi este însă exterioară? Mai întîi în sensul că opera este exterioară proceselor care au premers-o, că este termenul final și încununarea acestora. Împrejurarea aceasta este însă un caz limită și oarecum conjectural. În marea majoritate a cazurilor, exterioritatea este și spațială. Dar, după cum în soluție ideală, exterioritatea nu trebuie să fie neapărat spațială, nici simpla desprindere spațială nu este suficientă pentru a se obține caracterul exteriorității față de producător, în sensul care este caracteristic operei. Opera este exterioară creatorului în înțelesul mai precis că s-a dezvoltat și există după propriile ei legi.

În această din urmă direcție se poate vorbi nu numai despre exterioritatea operei, dar și despre autonomia sau despre realismul ei. Unii cugetători au mers pînă acolo încît au susținut că orice invenție este, de fapt, o descoperire, că orice operă este oglindirea unui model inalterabil, că „prima apercepție imaginativă a operei viitoare apare inventatorului nu ca o construcție, ci ca o percepție" (Et. Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, 1929, p. 112). După mai multe încercări fără consecințe, nu dobîndește adeseori pictorul impresia că „își deține", în fine, tabloul? Un artist care urmărește o temă și caută s-o dezvolte într o operă, face adeseori experiența consistînd în modificarea temei în favoarea operei. Referindu-se la astfel de experiențe, psihologul Fr. Paulhan, clasificînd tipurile invenției, a trebuit să distingă pe acela care constă în deviația concepției primitive prin împrejurările realizării (*déviation par réalisation*). Este ca și cum opera s-ar dezvolta după propria ei legalitate, nu numai independentă, dar, uneori, antagonistă față de tendințele creatorului ei, de unde sentimentul de conflict și luptă pe care acesta îl resimte în timpul realizării operei. Astfel de constatări au îndreptățit pe unii cugetători să vorbească despre un realism, în sens platonic, al operei sau, întrebuințînd o expresie figurată, așa cum face Et. Souriau, de un *pygmalionism* al ei, cu referire la mitul antic al sculptorului Pygmalion, care, îndrăgostindu-se de statuia creată de el, a cedat sentimentului oricărui creator că opera este ceva îndeosebit de sine însuși, o ființă cu care se pot stabili relațiile prin care oricine din noi se leagă cu ființele dinafară de noi înșine.

Toate aceste fapte sînt incontestabile. Sînt însă ele suficiente pentru a afirma realismul platonic al operei? Pentru cine nu se decide ușor a adopta ipoteza metafizică, atîta timp cît n-a istovit explicațiile fenomenale, nu este oare mai just a spune că așa-zisa legalitate autonomă a operei nu este decît efectul care rezultă, pentru conștiința creatorului, atunci cînd el s-a angajat în realizarea unui scop, cînd s-a încatenat într-o finalitate pe care, deși el însuși a ales-o, trebuie să continue a și-o lumina și trebuie s-o apere împotriva sugestiilor lăturalnice? Opera are o viață a ei, o legalitate autonomă și imanentă, nu pentru că reproduce un model superior și etern, dar pentru că se dirijează după un scop ales de creator, care îi prescrie apoi drumul realizării. Sentimentul luptei cu opera nu provine, pentru creator, din caracterul constrîngător al modelului pe care opera ar năzui să-l reproducă, ci din faptul că lucrarea finalistă a realizării poate să fie uneori ezitantă, poate să nu se lumineze prin aceeași limpede conștiință în toate etapele ei. Orice operă este, fără îndoială, produsul unei invenții, deși nu al uneia arbitrare. Materialul și mijloacele de care creatorul dispune, legile naturale de care trebuie să țină seama, limitează invenția, îi dă un anumit curs. Dar material, mijloace tehnice, legi naturale sînt adaptate scopului postulat de inventator, sînt introduse în structura finalistă a operei viitoare. Oricare ar fi limitele de care creatorul trebuie să asculte, la originea operei stă postularea idealistă a scopului urmărit. A inventa înseamnă a face natura să se supună unei cauze finale, afirmată și dorită de inventator. Opera consecutivă actului de invenție este un produs ideo-realist.

7. CUNOAȘTERE ȘI CREAȚIE

Dacă orice act de invenție constă din subordonarea naturii unei cauze finale postulată de inventator, atunci înaintea invenției trebuie să stea cunoașterea naturii, știința trebuie să preceadă creația, teoria anticipează practica. Împrejurarea pare cu atît mai adevărată cu cît realizarea unui scop prin cunoașterea naturii se face prin intermediul cunoașterii altor legi și proprietăți ale naturii. Montarea celui

mai simplu aparat presupune cunoştinţa mai multor fapte şi raporturi naturale de fapte, pe care inventatorul trebuie să le facă a funcţiona împreună, într-o structură finalistă ierarhică. Inventatorul telefonului a postulat scopul transmiterii vocii la distanţă şi a folosit, pentru realizarea acestui scop, proprietatea scînteii electrice de a se propaga de-a lungul unui fir metalic, apoi proprietatea membranelor vibrante, apoi pe acele ale camerelor de rezonanţă, apoi pe acele ale materialelor rău conducătoare de electricitate etc. Numai prin punerea de acord a tuturor cunoştinţelor relative la aceste proprietăţi naturale, încatenate într-o structură pe care o numim ierarhică, deoarece fiecare din ele slujeşte scopului principal în grade felurite de însemnătate, a putut inventatorul telefonului să obţină un aparat prin care vocea să fie transmisă şi receptată cu suficientă claritate. Cunoaşterea este deci coextensivă cu întregul act de invenţie şi îl sprijină în fiecare din punctele sale ; ea singură îl face posibil şi eficient. Dacă totuşi se cuvine a deosebi între cunoaştere şi creaţie, împrejurarea ar fi legitimată numai de faptul că una ar fi anterioară celeilalte, că simplele cunoaşteri ar anticipa înşiruirea lor finalistă, că, de pildă, înaintea tehnicii inginereşti ar sta mecanica raţională şi fizica sau că înaintea medicinei şi-ar spune cuvîntul fiziologia. Deosebirea dintre cunoaştere şi creaţie s-ar mai justifica prin aceea că cea dintîi ar fi contemplaţie dezinteresată, pe cînd cea de-a doua, activitate practică. Dacă cunoaşterea susţine creaţia în toată întinderea ei, nu este mai puţin adevărat că în trecerea de la una la alta s-ar fi introdus un factor nou : gestul care forţează întîlnirea mai multor proprietăţi naturale. Acest gest s-ar produce numai după ce contemplaţia adevărului s-ar fi terminat ; numai după ce contemplaţia adevărului ar ajunge la ţintele ei, ar intra în rolul lor fantezia practică şi gestul făptuitor.

Acest mod de a-şi reprezenta relaţia dintre cunoaştere şi creaţie, comun atîtora, are nevoie de mai multe modificări. Mai întîi, nu pare deloc adevărat că cunoaşterea ar fi contemplaţie şi că actul creaţiei ar apărea numai după ce cunoaşterea contemplativă ar înceta. Cunoaşterea înţeleasă ca stare de contemplaţie este, în mentalitatea curentă, o veche rămăşiţă platonică. Pentru conştiinţa modernă, cunoaşterea este deopotrivă activitate, căci nu cunoaştem decît lucrînd pentru a pune de acord ideile şi experienţele noastre, eliminînd contradicţiile dintre ele, corectînd erorile. Caracterele oricărei opere sînt şi acele ale operei intelectuale a cunoaşterii. Lucrarea unui savant este şi ea un produs exterior şi autonom, obţinut adeseori prin lupta creatorului cu sine însuşi. Imperativul obiectivităţii, căruia savantul trebuie să i se supună, provoacă adeseori în conştiinţa lui sentimentul unui conflict, cu prejudecăţile, cu tendinţele lui afective. Lucrarea intelectuală se dezvoltă astfel după propria ei lege, uneori în antagonism cu înclinaţiile creatorului. Ceea ce rezultă apoi din cercetarea savantului este tot un produs de unificare, întocmai ca orice operă. Nu este, în fine, deloc adevărat că lucrarea de creaţie n-ar fi decît aplicarea rezultatelor cunoaşterii, despărţită de acestea prin gestul făptuitor. Cine gîndeşte astfel perpetuează reprezentarea pozitivistă, potrivit căreia ştiinţa în serviciul tehnicii n-ar fi apărut decît după ce s-a epuizat sarcina cunoaşterii pure, filozofice. În cunoscuta sa „lege a celor trei stadii", Auguste Comte a dat o întinsă aplicaţie acestei idei, moştenită de el însuşi de la gînditorii veacului al XVIII-lea. Ideea nu pare însă adevărată nici dacă o privim în perspectivă istorică, nici dacă încercăm s-o controlăm în împrejurări mai apropiate de noi. Filozofia grecească, citată de obicei ca o fază a cunoaşterii pure, a fost anticipată de civilizaţiile tehnice ale Orientului. Marilor sisteme filozofice ale veacului al XVII-lea le-au premers lucrările fizicienilor şi tehnicienilor Renaşterii. Sînt oare independente atîtea din descoperirile fiziologiei mai noi de observaţiile clinicii medicale ? Este absolut sigur că fizica modernă nu şi-a putut întinde domeniul ei decît prin lucrările practice ale inventatorilor ultimului secol. Îndrumate mai totdeauna, la început, de observaţiile culese în realizarea unei opere practice, ştiinţa a putut să se orienteze un timp după finalităţi aşa-zicînd pur teoretice, dar necontenit, în dezvoltarea ei mai veche sau mai nouă, ea a fost interceptată şi a primit un nou impuls de vitalitate din interesele şi atitudinile omului practic. Legea celor trei stadii, care postulează prioritatea în timp a ştiinţei teoretice, are deci nevoie de o serioasă revizuire. Ştiinţa şi aplicaţiile ei şi, în mod mai general, cunoaşterea şi creaţia par a sta mai degrabă într-un raport de intimă şi continuă întrepătrundere.

Vechea estetică, din lungul răstimp al antichităţii, Renaşterii şi clasicismului, era o disciplină descriptivă şi normativă. Ea descria tipurile de opere, diferenţiate după materialul şi genul lor. Această descriere lua forma unei normalizări. Stabilind cum procedează feluritele arte, arhitectura, pictura, muzica, poezia etc. şi aşa-zisele genuri (elegia, idila, satira, comedia, tragedia), se proceda la prescrierea regulilor care urmează a fi respectate în realizarea acestora. Tratatele unui Aristotel, Cicero, Quintilian, Vitruviu, acele ale unui Leonardo, Alberti, Dürer, Scaliger, Vida, Boileau, Vossius etc. posedă îndoitul caracter semnalat. În toate, deopotrivă, cunoaşterea structurilor de opere include şi pe aceea a regulilor ce le domină. Mai tîrziu, interesul s-a deplasat de la acest punct către cunoaşterea proceselor care compun activitatea creatoare. A fost un moment crucial în dezvoltarea esteticii moderne, acela în care artiştii încep să se observe şi să noteze felul în care se desfăşoară, pentru ei, procesul creaţiei. Corespondenţa lui Goethe cu Schiller, scrisorile lui Mozart, carnetele lui Beethoven, jurnalele intime ale unui Delacroix sau Hebbel etc. reprezintă unele din documentele cele mai interesante ale acestei noi orientări. Interesul pentru structurile normative devenea mai slab şi din pricina ruinării vechilor genuri, mai cu seamă a genurilor literare, odată cu amestecul lor, preconizat de romantism. În fine, întreaga dezvoltare a ştiinţelor moderne mută centrul cercetării de la descriere la explicaţie. Cine compară scrierile naturalistice ale unui Buffon cu acele mai noi ale unui Geoffroy de Saint-Hilaire, Lamarck şi Cuvier, dobîndeşte măsura schimbării de metodă şi preocupare introdusă în intervalul care îi separă. Transformarea poate fi semnalată nu numai în ştiinţele naturii, dar şi în acele ale omului, de pildă în estetică. Astfel, de unde în lungul trecut al vechii estetici, artistul ca fiinţă activă şi ca factor explicativ al operei, nu juca nici un rol, fiinţa lui se situează acum, tocmai cu acest rol, în centrul de perspectivă al esteticii mai noi. Două teorii au polarizat vederile noilor cercetări asupra cauzalităţii artistice: teoria artei ca joc şi a artei ca expresie. Dacă există opere de artă, susţine cea dintîi, lucrul s-ar explica prin aceea că există indivizi care, dispunînd de un surplus de energie, îl cheltuiesc în executarea acelor lucrări dezinteresate, lipsite de finalitate practică, pe care le numim opere de artă. Pentru alţi teoreticieni, arta este produsul nevoii artistului de a exprima tendinţele lui profunde, pe acele pe care le împarte cu grupul lui naţional sau social sau pe acele pe care, pentru un motiv anumit, societatea sau propria conştiinţă morală le împiedică de a se manifesta. Arta ca expresie şi dependenţele particulare ale acestei teorii, arta ca întregire sau ca eliberare, sînt al doilea produs al noii estetici cauzale.

Insuficienţele acestor teorii ne apar astăzi evidente. Mai întîi, noţiunea însăşi a „dezinteresării" este una din cele mai contestabile. Căci ce poate să însemne afirmaţia că arta este produsul unei activităţi dezinteresate? Un interes profund călăuzeşte creaţia operei, şi anume, tocmai interesul de a crea. Vrea oare să spună teoria artei ca joc dezinteresat că interesul care o domină este de altă natură decît acel care îl mînă pe om în împrejurările practice ale vieţii lui, de pildă în cele morale sau economice? Dar din punctul de vedere psihologic nu există nici o deosebire esenţială între interesul artistic şi cel moral sau economic, nici în ce priveşte intensitatea lor posibilă, nici din acel al relaţiei lor cu instinctele sau cu celelalte forme ale activităţii. Interesul artistic poate acapara pe un individ, poate prelungi instinctele lui sau se poate dezvolta într-o formă organizată de activitate, într-o profesiune, întocmai ca oricare alte interese ale sufletului. Am spune chiar că interesul artistic are o intensitate şi o putere de a se dezvolta şi organiza superioară altor interese. Căci sînt activităţi care se desfăşoară după indicaţiile sau după interdicţiile mediului, în timp ce activitatea artistică izbuteşte adeseori să depăşească sau să sfărîme condiţiile şi limitele. A nesocoti caracterul profund, grav şi uneori eroic al interesului artistic înseamnă a comite una din cele mai grave erori asupra psihologiei artistului. Nici ideea activităţii artistice ca cheltuire a unui surplus de forţe nu rezistă mai bine examenului critic, căci nu s-a făcut încă dovada caracterului excedentar al vitalităţii artistului. Ba chiar, considerînd cazul atîtor artişti suferinzi, tocmai cazul contrariu, acel al diminuării de energie vitală, pare mai adevărat. Dar admiţînd chiar că artistul posedă un excedent de forţe, pe acel sustras activităţii bio-

logice sau economice, nu se explică de ce îl întrebuinţează el tocmai pentru crearea operei. Activitatea artistică nu este o ejaculare amorfă, ci o lucrare structurată, călăuzită de un scop valorificat în toate amănuntele realizării. Artistul nu creează orice, ci tocmai opera lui. Teoria artei ca joc mi se pare, din toate aceste motive, una din cele mai puţin psihologice pe care le-a produs speculaţia mai nouă.

Insuficientă este şi teoria artei ca expresie, deşi ea conţine un sîmbure de adevăr. Arta este, în adevăr, expresia creatorului ei. Dar nu împarte oare arta acest caracter cu toate operele omului? O masă încheiată din cîteva scînduri poate încă să ne vorbească despre abilitatea sau conştiinţa în lucru a dulgherului sau despre stîngăcia şi neglijenţa lui. Actul expresiv poate, dealtfel, nici să nu producă o operă. Un gest, o exclamaţie, un strigăt, produse fără durabilitate, fără autonomie, fără finalitate, sînt şi ele expresii, dar nu sînt opere. Expresia artistului este însă tocmai o expresie artistică, o operă de artă. A încerca să lămureşti geneza operei de artă prin nevoia expresiei înseamnă a o explica printr-un factor prea general, care nu dă în nici un chip seama nici de faptul că la capătul activităţii provocate de această nevoie se încheagă o operă şi nici de forma specifică a structurii acesteia.

9. CUNOAŞTERE ŞI CREAŢIE ARTISTICĂ

Dacă arta nu este simplul produs al nevoii de joc sau de expresie, dacă artistul se dirijează după un anumit scop, pe care urmează a-l realiza într-un anumit material şi folosind unele mijloace, ar trebui ca el să anticipeze prin cunoaşterea acestora realizarea pe care şi-o propune. Am văzut că multă vreme s-a crezut astfel. Vechile poetici şi numeroasele tratate de arhitectură, muzică şi pictură ale antichităţii şi Renaşterii aveau un caracter practic şi operativ. Ele încercau să doteze pe artist cu o seamă de cunoştinţe pe care, aplicîndu-le, artistul putea fi sigur că va crea opere. Părerea nu era primită numai ca o consecinţă a unui mod larg răspîndit de a gîndi relaţia dintre cunoaştere şi creaţie, discutată în teză generală mai sus, dar ea a fost efectiv aplicată de-a lungul întregii tradiţii academiste, în domeniul

tuturor artelor. Pictorii, poeţii şi arhitecţii academişti, adică toţi acei care s-au orientat după modelele trecutului, toţi acei care au menţinut preceptele păzite de prestigiul tradiţiilor şi recomandate de învăţămîntul Academiilor, au făcut totdeauna astfel încît lucrarea de realizare a operelor să fie precedată de cunoştinţa canoanelor, adică a regulilor, mijloacelor şi soluţiilor tipice şi probate. În nenumărate împrejurări, în urma unei mari reuşite artistice a proliferat academismul. Sonetiştii petrarchişti în Italia, autorii de tragedii care scriu, în secolul al XVIII-lea, în gustul lui Racine, pictorii clarobscurului după Caravaggio, sculptorii neoclasici în veacul al XIX-lea, un Canova sau un Thorwaldsen, pictorii germani instruiţi la Roma, un Cornelius, sînt toţi oameni savanţi, cunoscători de modele şi norme, pentru care lucrarea realizării artistice este efectiv anticipată de aceea a cunoaşterii. Nici unul dintre aceştia nu este însă un mare artist, tocmai pentru motivul că relaţia dintre cunoaştere şi creaţie este, pentru ei, alta decît aceea care se afirmă în cazul operelor valabile. În acestea din urmă, cunoaşterea artistică nu este niciodată anterioară creaţiei artistice. Tratatele practice de artă n-au produs niciodată un artist de seamă. Interesul lor provine numai din faptul de a fi generalizat pe baza creaţiei anterioare sau pe aceea a creaţiei personale a autorului. Nimeni nu citeşte astăzi pe Leonardo sau pe Boileau pentru a afla cum se pictează un portret sau cum se compune o tragedie, dar oricine poate studia *Tratatul despre pictură* sau *Arta poetică* pentru a cunoaşte idealul artistic al unei personalităţi şi al unei epoci. Activitatea constitutivă de opere nu este totuşi pur instinctivă, iraţională, lipsită de orice lumină a cunoaşterii. Ea se întovărăşeşte cu numeroase acte de cunoaştere, ca una care, urmărind un scop, trebuie să-i adapteze, în vederea realizării lui, temele, mijloacele şi materialele de care dispune. De ce fel de acte de cunoaştere este deci vorba în lucrarea de creaţie?

A cunoaşte înseamnă, în mod general, a executa un act de punere în relaţie a unui subiect cu un predicat. Forma oricărei cunoaşteri este judecata. Raţionamentele nu sînt decît mijloace care îndrumează către o judecată. Orice desco-

perire științifică este o judecată nouă, stabilirea unui nou raport între un subiect și un predicat. A cunoaște, în ordinea creației, înseamnă a pune în relație un mijloc cu un scop. Un meșteșugar care, în timpul lucrului său, chibzuiește cum să confecționeze o haină sau o pompă hidraulică, folosind mijloacele de care dispune, execută numeroase acte de punere în relație a acestora cu scopul urmărit, numeroase judecăți de adaptare. Așa-zisele norme sau reguli tehnice sînt judecăți de adaptare. Chiar regulile care călăuzesc raționamentele științifice, regula reducerii la absurd, a analogiei, a excluderii terțului, a contradicției etc., preconizează punerea în relație a mijloacelor inteligenței cu scopul aflării adevărului, sînt judecăți de adaptare, norme tehnice. Anticii aveau deci dreptate să le studieze în „retoricile" lor, adică în tratate cu caracter practic, ca unele ce erau destinate pregătirii oratorice.

Judecățile de adaptare pot să stabilească însă fie 1) o relație între anumite mijloace și un scop general, capabile adică să se concretizeze în opere noi, dar nu originale, fie 2) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și originală, fie 3) o relație între anumite mijloace și un scop — operă unică și original-imutabilă (cf. § 4). Cînd scopul este general, judecățile de adaptare iau și ele o formă generală. Regulile tehnice sînt absolut valabile în practica meșteșugarilor și a industriei. Ele sînt relativ valabile în creația științifică : există o metodologie a științelor, reguli capabile a fi aplicate în lucrări de laborator, în cercetarea arhivelor și în colaționarea documentelor, reguli ale observației și ale experimentării, metode de aflare a cauzalității (ca acele stabilite de J. St. Mill), așa-zisele legi ale silogismului etc. Nu există însă reguli valabile ale creației artistice, deoarece, scopul acesteia fiind o operă unică și original-imutabilă, nu se poate stabili, în relație cu el, nici o judecată de adaptare bună pentru a fi folosită de un alt creator în împrejurarea creării altei opere. Autorii de tratate practice de artă comit, deci, fie eroarea de a considera pe artist ca pe un om de știință, capabil să se orienteze după o metodologie, fie eroarea mai adîncă de a-l considera ca pe un tehnician, drept autorul unei opere repetabile

Lucrarea finală, însoțită de numeroase acte de cunoștință, care sfîrșește într-o operă, creează o valoare. Valoarea este un alt atribut caracteristic al operei. Lipsită de valoare, o lucrare dirijată de un scop final nu constituie o operă. Un castel făcut din cărți de joc nu ni se pare o operă, tocmai din pricina dificultății cu care ne-am putea hotărî să-i recunoaștem o valoare. Nu putem reveni aci asupra întregii teorii a valorilor. Am făcut-o, altă dată, în *Introducere în teoria valorilor*, 1942, și în *Filozofia culturii*, 1944, față de care scrierea de față reprezintă o continuare și o completare. Reluînd însă rezultatele principale ale lucrărilor mai vechi, vom spune că valoarea este obiectul unei dorințe. Nu vreun lucru oarecare este o valoare, ci acea calitate a lui prin care lucrul poate să satisfacă o anumită dorință. Valoarea apare deci nu ca un lucru, ci ca o categorie prin subsumare la care lucrurile dobîndesc valoare și devin bunuri. Cum nu există o singură speță de valori, ci valori de spețe felurite (economice, politice, teoretice, estetice, morale, religioase), același lucru poate fi subsumat uneia sau alteia din aceste valori, pentru a primi caracterul unor bunuri deosebite. Un tablou de Luchian este un bun estetic pentru amatorul de artă, dar un bun economic, o marfă, pentru negustorul de tablouri. Posibilitatea subsumării aceluiași lucru în sfera cîte unei alte valori, pe care (în *Introducere în teoria valorilor*) am numit-o subalternarea actelor de valorificare, este o împrejurare pe care n-o poate legitima decît concepția valorii cu ceva deosebit de lucrul însuși, ca o categorie.

Lucrul, îndată ce este subordonat unei valori, devine un bun pentru acel ce execută actul subordonării. Bunurile sînt însă date sau produse. Pentru un drumeț însetat, izvorul natural pe care îl întîlnește în cale este un bun dat. Dacă același izvor a fost captat într-o fîntînă, ne găsim în fața unei opere. Opera este un bun produs. Din punctul de vedere al teoriei valorilor, o operă este deci rezultatul prelucrării unui material pentru a-l face să se întîlnească cu o dorință și pentru a o satisface. A doua deosebire dintre bunurile date și cele produse este că pe cînd cele dintîi pot sau nu să se întîlnească cu o dorință și s-o satisfacă, cele

din urmă, adică operele, forţează această întîlnire şi o satisfac cu rezultatul unei intenţii deliberate. Evident, nu orice operă satisface orice dorinţă. Creatorul operei o conformează în vederea satisfacerii unei anumite dorinţe. Există deci atîtea tipuri de opere cîte tipuri de dorinţe. Există, neapărat, şi cazul ca, prin subalternarea actelor de valorificare, o operă creată pentru o anumită dorinţă să poată satisface şi o dorinţă deosebită: tabloul poate fi dorit pentru valoarea lui economică. Dar chiar în cazul subalternării actelor de valorificare, actul secundar şi inadecvat de valorificare este condiţionat de actul principal şi adecvat, adică de acel determinat de caracterul propriu al operei. Dacă o pînză vopsită poate fi preţuită ca un bun economic, împrejurarea este determinată de faptul că această pînză vopsită este o operă de artă. Dacă i-ar lipsi acest din urmă caracter, ea n-ar putea cădea nici sub incidenţa dorinţei economice şi n-ar putea fi preţuită, uneori, ca o marfă.

Am spus că există atîtea tipuri de opere cîte tipuri de dorinţe. Produsul prelucrării, corelaţionat cu dorinţa economică, alcătuieşte acel tip de opere pe care le numim mărfuri. Prelucrarea în vederea dorinţei politice, adică a dorinţei de organizare a convieţuirii sociale, produce instituţiile. Configurarea ideilor şi experienţelor în vederea dorinţei teoretice a inteligenţei dă naştere operelor ştiinţifice. Prelucrarea pentru dorinţa estetică determină operele artei. Preceptele etice, formele morale ale convieţuirii, sînt opere morale. Dogmele, culturile, riturile, întregul conţinut al religiilor pozitive, sînt opere religioase. Toate aceste opere la un loc alcătuiesc civilizaţia omenească, adică produsul întregii activităţi a omului în vederea satisfacerii dorinţelor sale. Civilizaţia este suma operelor.

11. OPERELE ÎN TIMP

Bunurile produse, adică operele civilizaţiei, au o viaţă în timp şi în spaţiu. Desigur, fiind produsele adaptării unui material la o dorinţă, operele au o valoare eternă, ca unele care reprezintă o posibilitate permanentă de a satisface o anumită dorinţă. Dacă le privim în afară de viaţa lor în timp, adică în reducţie fenomenologică, operele sînt configuraţii în vederea unor dorinţe posibile. Pentru a le gîndi ca opere, spiritul trebuie să închipuie aceste dorinţe, chiar dacă nu le resimte efectiv. Este ceea ce face de nenumărate ori cercetarea preistorică şi arheologică, atunci cînd scoate la iveală obiecte aparţinînd unor civilizaţii trecute. Pentru a le identifica drept opere, şi nu ca obiecte produse de întîmplare, preistoricul şi arheologul trebuie să-şi reprezinte dorinţa pentru satisfacerea căreia ele au putut fi configurate. Dacă multă vreme silexurile preistorice au putut fi luate drept fosile sau meteorite, înainte de a fi recunoscute ca arme, lucrul se datoreşte faptului că savanţii n-au putut închipui din capul locului dorinţa umană cu care aceste obiecte au putut fi cîndva corelate. Astăzi încă silexurile terţiare amintind forme naturale trec cînd drept nişte *lusus naturae*, produse prin acţiunea forţelor naturii, cînd drept obiecte plasticizate de om în sensul formei lor întîmplătoare (W. Deonna, *L'Archéologie*, 1922, p. 145—148). Incertitudinea în stabilirea caracterului lor de opere provine din greutatea întîmpinată de cercetători de a corelaţiona obiectele respective cu reprezentarea unei dorinţe umane. Viaţa operelor în interpretarea arheologică, ca şi aceea pe care ele o trăiesc în muzee, este însă o existenţă ipotetică, redusă. O viaţă deplină nu trăiesc însă operele decît atunci cînd se întîlnesc cu o dorinţă vie, actuală. Oscilaţiile istorice ale dorinţelor, orientarea lor în altă direcţie, rărirea sau dispariţia lor, uneori reînvierea sau chiar noua lor proliferare, determină viaţa lor în timp. De nenumărate ori în decursul istoriei, operele au încetat să mai satisfacă vreo dorinţă, nu din pricina unei transformări în structura operei, ci din pricina transformării dorinţei. Muzeele tehnice ne înfăţişează, cu profuziune, ustensile, aparate, vehicule, mobile, costume pe care nimeni nu le mai doreşte. Există şi opere de artă, desigur nu cele mai de seamă dintre ele, din faţa cărora dorinţa omenească s-a retras: romanele pastorale ale Renaşterii, sonetele abaţilor galanţi din epoca preţiozităţii, tragediile retorice ale epigonilor clasicismului. Din cînd în cînd, dorinţa actuală se poate acorda cu un tip mai vechi al ei şi, atunci, opere care încetaseră să mai trăiască o viaţă deplină dobîndesc un nou spor de vitalitate. Este

cazul redescoperirii unor creații multă vreme uitate sau nesocotite, al lui Ronsard, redescoperit de romantici, al lui Góngora, revenit în actualitatea simbolismului francez, al lui Maurice Scève, prețuit din nou de amatorii actuali de poezie ermetică.

Pentru a înțelege întreaga oscilație în timp a vitalității operelor, trebuie să observăm că există o ierarhie a dorințelor. Sînt dorințe mai superficiale și mai adînci, mai statornice și mai instabile. Întîlnirea unei opere cu o dorință relativ superficială și instabilă produce fenomenul modei. Aceste dorințe au uneori o intensitate care lipsește dorințelor mai adînci și permanente. Vivacitatea reacțiilor produse cu ocazia întîlnirii dintre o operă la modă și dorințele care se satisfac prin ea[1] stă într-un contrast izbitor cu tonul mai ponderat al întîlnirii dintre operă și dorințele mai adînci și mai stabile, corelate cu ea. Un om cu experiența vitalității operelor poate chiar să tragă concluzii din faima indiscretă a unei opere contemporane asupra valorii dorințelor care își găsesc satisfacție în ele și asupra repedei și sigurei lor istoviri. „Modele mor tinere", spunea un scriitor francez. Este de asemeni probabil că multe din restituirile de reputații, reabilitări și redescoperiri ale unor reputații zgomotoase cu secole în urmă, este tot efectul întîlnirii cu o dorință puțin adîncă și instabilă, care, epuizîndu-se încă o dată, va întoarce notorietatea refăcută în conul de umbră în care s-a adăpostit atîta vreme. Mai interesante sînt valorificările de opere într-un cadru național deosebit de acela în care s-au născut. Un critic a definit odată străinătatea drept „o posteritate contemporană". Înainte ca o operă să se valorifice prin interesul permanent al viitorimii, ea se poate valorifica prin atenția străinătății. Adîncimea și stabilitatea dorinței satisfăcute printr-o operă se măsoară deci și prin întinderea și varietatea mediilor naționale în care răsună ecoul lor. Succesul european al teatrului nordic sau al romanului rus în secolul al XIX-lea au fost cazuri elocvente pentru astfel de valorificări prin reacțiile străinătății.

[1] În manuscris: ele (n. ed.).

Am arătat că, printre deosebirile care separă bunurile produse de cele create, adică de opere, este și aceea că, pe cînd primele se pot întîlni cu o dorință, ultimele forțează această întîlnire. Putem admira o pădure întîlnită în drum, aceasta poate răspunde dorinței noastre estetice; dar sîntem oarecum constrînși s-o admirăm în reprezentarea ei artistică, dorința estetică este neapărat adusă să vibreze în fața ei. Operele artei, de pildă, sînt nu numai configurări de materiale în vederea satisfacerii dorinței estetice, dar și pentru trezirea acestei dorințe. Același lucru se poate spune despre toate operele omului. Toate, deopotrivă, stimulează, întrețin și satisfac feluritele lui dorințe.

Împrejurarea aceasta dă un anumit caracter civilizației omenești, adică sumei operelor, în ecoul ei asupra vieții individuale, pe care urmează să-l notăm. A trăi într-o civilizație înseamnă a fi solicitat de opere, înseamnă a simți cum sfera dorințelor personale se diferențiază și se amplifică. Se amplifică, dar se și limitează, după cum vom vedea îndată. Viața omului, redusă la dorințele ei elementare, așa cum se dezvoltă în civilizațiile primitive sau înapoiate, este mișcată de puține dorințe. Unul din factorii care explică înmulțirea lor este tocmai intervenția operelor. Dar nu numai atît. Ansamblul operelor, ca expresii concrete, alcătuiește spațiul social. Viața omului civilizat se mișcă în spațiul social, simțind lămurit cum ea este modificată, sistematizată, îndrumată, într-un cuvînt, limitată de opere. Primitivul sau membrul unei civilizații înapoiate, adică aceea în care operele sînt puțin numeroase, suportă sugestia redusă a creației de cultură. Dorințele acestuia sînt nu numai puține, dar și anarhice și nelimitate. *Hybrisul*, despre care vorbeau vechii greci, era tocmai acea apetență gigantică și dezordonată a omului primitiv, nelimitat și neîndrumat de prezența operelor în jurul său, de existența unui spațiu social compact. În măsura însă în care operele se înmulțesc în jurul omului, în măsura în care spațiul social devine mai dens, dorințele lui se îndrumează după obiective mai precise și, prin aceasta însăși, se limitează și se tempereazǎ. Enormitatea și anarhia dorințelor primitive, acele pentru care nu există nici frîu, nici lege, este o consecință a condiției de singurătate a omu-

lui puţin civilizat, adică a fatalităţii lui de a se asocia cu alţi oameni, prin ceea ce aceştia au produs ca opere. Condiţia aceasta este mult remediată pentru omul civilizaţiei, care simte, la fiecare pas, cum un alt om i-a ieşit în întîmpinare, i-a preîntîmpinat sau i-a satisfăcut o dorinţă, ba chiar i-a creat-o, îmbogăţindu-i astfel cuprinsul vieţii lui, dar în acelaşi timp limitînd-o şi disciplinînd-o.

13. STRUCTURA AUTONOMĂ ŞI EXPRESIVITATEA OPERELOR

Fiind produse autonome, dezvoltate după propria lor finalitate şi uneori în conflict cu anumite tendinţe particulare ale creatorului lor, operele sînt totuşi expresive pentru acesta, îl oglindesc şi-l manifestă. Este unul din paradoxurile operei, acela de a fi ele însele şi, în acelaşi timp, expresia altcuiva, a producătorului lor, de a ne constrînge să le considerăm ca pe nişte realităţi de sine stătătoare şi ca pe nişte produse corelative cu agentul lor. O maşină poate fi privită ca un angrenaj autonom de piese şi funcţiuni în vederea unei producţii, dar şi ca expresia geniului unui inventator. Putem considera o simfonie de Beethoven ca pe o alternare şi dezvoltare de motive muzicale, adică drept o realitate autonomă existînd în timp, dar şi ca pe expresia sufletului particular al lui Beethoven. În ce priveşte operele artei, artiştii şi esteticienii au accentuat cînd unul, cînd altul dintre cele două momente contradictorii. S-a cerut operelor artei cînd o calitate cît mai expresivă, un lirism esenţial, o coloratură caracteristic-individuală, cînd un fel de a fi cît mai desprins de creatorul ei, o existenţă autonomă, care să facă inutilă ipoteza creatorului. „Operele cele mai de seamă ale artei, spunea odată Flaubert, sînt acele despre ai căror autori nu ştim nimic sau aproape nimic." În realitate, chiar operele reputate a fi mai complet eliberate de creatorii lor îi implică şi-i oglindesc într-o anumită măsură. Sîntem înclinaţi însă a elimina reprezentarea creatorului din reprezentarea operei, atunci cînd, prin efectul distanţei în timp, imaginea creatorului se simplifică pentru noi la trăsăturile lui cele mai generale, la acele care îi sînt comune cu grupul omenesc sau cu epoca de cultură căreia îi aparţine. Este adevărat că, deşi eposurile homerice, templele sau stelele funerare ale grecilor nu ne spun nimic despre creatorii lor individuali, ele

nu sînt totuşi mai puţin expresive pentru felul de a fi al societăţii greceşti arhaice sau clasice şi că, în aceste vechi monumente, ajung la expresie, pentru noi, virtuţi ale caracterului, daruri ale inteligenţei şi ale imaginaţiei, nuanţe ale sentimentului, proprii omului grec din veacul al XII-lea sau al V-lea. Paradoxul intern al oricărei opere se reface astfel, dincolo de ignoranţa noastră cu privire la vechii creatori şi dincolo de efectul simplificator al trecutului.

Pentru reducerea contradicţiei pe care pare a o include apartenenţa operei la două planuri, unul autonom şi unul corelativ, ne putem spune că ea nu este decît efectul unui îndoit mod de a o considera : un efect de variere a perspectivei. Putem privi opera fie în felul în care elementele ei se angrenează, în logica construcţiei ei, fie ca pe expresia omului care a produs-o. În cea dintîi din aceste perspective, opera apare, dimpotrivă, legată de psihologia particulară şi rice, ca o soluţie atemporală dată problemei configurării unui material şi realizării unui scop. În a doua perspectivă, opera apare, dimpotrivă legată de psihologia particulară şi de condiţiile istorice ale creatorului ei. Folosind această îndoită perspectivă, un cercetător al formelor artistice, H. Focillon, a putut face distincţia dintre *stilul* în sine şi *un stil* anumit sau succesiunea istorică a acestora, adică *stilurile*. „Stilul, scrie Focillon, este un absolut. Un stil anumit este o variabilă. Cuvîntul stil urmat de articol desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care îi permite să se sustragă timpului, un fel de valoare eternă. Stilul, conceput într-un chip absolut, este exemplu şi fixitate, este valabil pentru totdeauna, se prezintă ca o creastă între două pante, defineşte linia înălţimilor. Prin această noţiune, omul exprimă nevoia sa de a se recunoaşte în inteligibilitatea lui cea mai largă, în ceea ce el are stabil şi universal, dincolo de ondulaţiile istoriei, dincolo de local şi particular. Un stil, dimpotrivă, este o dezvoltare, un ansamblu coerent de forme unite printr-o convenienţă reciprocă, dar a căror armonie se caută, se îmbină şi se desface cu diversitate" (*Vie des formes*, 1934, p. 10). Dar între stil şi stiluri, adică între opera în configurarea ei autonomă şi opera în realitatea ei corelativă, ca expresie a unui creator şi ca expresie istorică, nu există contradicţie, ci, dimpotrivă, unitate şi armonie. Opera îl manifestă pe creatorul ei, este expresia lui, dar

această expresie trebuie să se conformeze în așa fel, încît să reprezinte o soluție logică dată problemei configurării materialelor și realizării anumitor scopuri.

Pentru a înțelege mai bine cum trebuie și cum armonizează, de fapt, orice operă îndoita ei perspectivă autonomă și dependentă, absolută și relativă, configurațională și expresivă, ne vom referi la acea speță a operelor care este limba, pentru că tocmai în legătură cu aceasta posibilitatea armonizării celor două perspective apare mai clar. Lingvistica contemporană a arătat rolul expresiei individuale în viața limbilor, importanța factorului *stilistic*. Dacă limba evoluează neîncetat, lucrul se datorește nevoii de a o adapta tendințelor particulare ale expresiei, acelor tendințe care se schimbă cu împrejurările sociale, cu mentalitatea, ocupațiile și ideile oamenilor și pe care le înglobăm în categoria aspectului stilistic al graiului omenesc. Aceste nevoi și tendințe se organizează însă în expresie utilizînd sistemul relativ stabil al limbii, acela care posedă o certă autonomie, adică morfologia și sintaxa ei, ba chiar mijloacele cele mai generale și cele mai autonome ale limbii, adică mijloacele lingvistice generale. Orice expresie lingvistică este deci produsul adaptării unui factor stilistic la exigențele mai generale și mai autonome ale morfologiei și ale sintaxei și la acele cu totul generale și autonome ale lingvisticii generale. Funcțiuni de grade felurite ale generalității și autonomiei sînt deopotrivă implicate în orice fapt de limbă, dar nu pentru a produce o contradicție internă și un conflict, ci tocmai pentru a realiza o unitate armonică.

Ceea ce este adevărat pentru limbă, este și pentru toate celelalte opere ale omului. Toate, deopotrivă, sînt expresii mai mult sau mai puțin individuale, adică ale unui individ singular sau ale unei rase și ale unui cerc de cultură, dar toate au și autonomia unui produs rezultat din adaptarea la niște condiții generale. Există o stilistică a operelor, dar și o morfologie, o sintaxă și o lingvistică generală a lor. O gheată ieșită din mîna unui cizmar este o expresie a abilității și gustului lui, dar și un produs care s-a orientat după nevoia generală și atemporală de a conforma o bucată de piele și de a îmbrăca un picior. Lipsită de această configurare după nevoi generale și care îi dă caracterul autonomiei, opera n-ar fi decît o creație arbitrară, absurdă. Lipsită de

viața împrumutată unui creator, adică de căldura unei expresii, am avea de-a face numai cu un produs mecanic, dar nu cu o operă umană.

14. ARTIST, ARTIZAN, PASTIȘOR, VIRTUOZ

Opera este expresia producătorului. Ce exprimă însă opera din producătorul ei? Primul răspuns, acela care s-a impus încă din antichitate, este că opera exprimă viziunea producătorului. Este vestita soluție a *formei interne, endon eidos* a lui Plotin. Înainte ca producătorul unei opere să conformeze un material, el posedă viziunea operei interioare, contemplată cu ochii minții. *„Io mi servo di una certa idea"*, spunea Rafael, reluînd tradiția idealistă a formei interne. Psihologia modernă a rectificat însă, în multe puncte, vechea concepție idealistă asupra actului de invenție. Evident, trebuie să admitem și azi existența reprezentării unui scop în orice proces de creație; dar acest scop se poate modifica odată cu realizarea lui într-un material, alteori el se poate schimba cu totul. Există nu numai transformări, dar și substituții ale „ideii", ale formei interne, în cursul realizării unei opere. În al doilea rînd, există cazuri de creație în care „ideea" este comună mai multor producători și mai multor opere. Este tocmai cazul creațiilor tehnice. Doi meșteșugari fac două obiecte deosebite, dar realizează aceeași „idee", aceeași formă interioară. Opera lor nu-i exprimă deci, din acest punct de vedere, pe ei înșiși, ci o concepție comună a tehnicii contemporane. Dacă totuși, din alt punct de vedere, opera îi exprimă, împrejurarea nu provine din faptul că ea realizează o formă internă, ci din alte condiții, pe care urmează să le luminăm. În fine, reprezentarea scopului, concepția unei opere, „ideea" ei, nu este un element suspendat în psihologia unui individ. Nu orice „idee", în cazul creației de artă cel puțin, poate apărea oricărui individ. În multe circumstanțe, „ideea" aderă cu întreaga personalitate morală a creatorului; îl rezumă și-l reprezintă. „Ideea" este ea însăși o expresie, astfel încît, regăsind-o înapoia operei, nu facem decît să amînăm răspunsul întrebării: ce exprimă opera din producătorul ei?

Un răspuns mai bun la această întrebare putem da dacă urmărim gradul aderenţei operei cu producătorul, adîncimea stratului personal în care coboară rădăcinile operei. Stratul acesta este foarte adînc în cazul creaţiei de artă. O operă de artă exprimă pe artist în felul lui intim — personal de a resimţi lumea şi viaţa. Operele artei se înalţă deci dintr-un punct al adîncimii personale pînă la care nu coboară niciodată lucrările tehnicii. Valoarea expresivă a operelor artei este deci mai mare, pentru că este cea mai adîncă. Operele tehnicii pot să exprime unele din tendinţele sociale ale producătorului ei, apoi fantezia, gustul şi abilitatea lui. Rădăcinile ei nu coboară însă mai profund. Regăsim aci încă una din deosebirile care separă operele artei de acele ale artizanatului. Atît unele cît şi celelalte manifestă o concepţie, dar numai operele artei dezvăluiesc o concepţie asupra lumii, o *Weltanschauung*. Interesant este, în lumina acestor distincţii, cazul pastişorilor şi virtuozilor. Pastişorii sînt acei producători de opere care imită procedeele unui artist fără să stăpînească adîncimea unui punct de vedere asupra lumii. Opera lor este simplul rezultat al adaptării unui procedeu, fără concepţia intim-personală care s-o justifice. Opera pastişorului nu este lipsită totuşi de orice expresivitate. Ea exprima însă numai abilitatea producătorului ei. Pastişorul este un artizan al artei. Însuşirea aceasta el o împarte cu virtuozii, deşi aceştia nu sînt simpli imitatori, ci creatori adevăraţi de procedee, deşi fără o viziune profundă care s-o susţină şi s-o legitimeze. În operele virtuozităţii asistăm la o adevărată hipertrofie a elementului tehnic existent în orice operă de artă, la dilatarea mijloacelor în vederea realizării unui scop, care el însuşi rămîne puţin însemnat şi într-o aderenţă destul de superficială cu personalitatea morală a creatorului. Din operele virtuozităţii nu ne vorbeşte mai mult decît abilitatea producătorului. Expresivitatea ei are deci un ecou redus.

15. OPERĂ ŞI MATERIE

Producătorul conformează un material, pentru a produce o operă. Am arătat mai sus că nu orice materie a unei opere este materială. În paragraful de faţă ne vom ocupa

însă de operele materiale, de acele care apar prin prelucrarea şi conformarea unei bucăţi de materie. O veche părere, descinzînd din aristotelism, ne învaţă că opera nu apare decît atunci cînd materiei i se adaugă forma. Materia, în acest înţeles, ar fi ceea ce se opune şi este exterior formei, ea ar fi elementul prin excelenţă amorf, dar informabil. Părerea tradiţională nu recunoaşte în materie nici o indicaţie pentru forma ei viitoare: materia pare indiferentă faţă de formă, ceea ce ar însemna că orice materie poate primi orice formă. Lucrarea de informare ar fi un act supraadăugat. Materia nu l-ar cere şi nu l-ar determina în nici un fel.

Cercetarea modernă se vede nevoită să modifice conceptul tradiţional al materiei şi modul de a concepe raportul ei cu forma. Nu vom insista aci asupra concluziilor fizicii mai noi, care respinge ideea amorfismului materiei, considerată azi ca structurată, informată, pînă în ultima ei adîncime. Restrîngînd însă reflecţiile noastre la operele omului, vom observa că niciodată acestea nu par a fi pornit de la un element amorf, căruia abia intervenţia umană i-ar da o formă. Mai întîi, foarte multe din operele omului folosesc o materie care a primit o primă formă. Fierul, pielea, cauciucul, ivoriul, fibrele textile (cînepa, bumbacul, inul) etc., în întrebuinţarea lor industrială, nu sînt niciodată astfel precum ni le predă natura. Între starea lor naturală şi forma operei s-a introdus o primă lucrare de informare. Sensul acestei prime lucrări este să facă materia operabilă, adică s-o facă receptibilă pentru forma definitivă a operei. În alte împrejurări, producătorul nici nu lucrează asupra unei materii naturale, ci asupra uneia industriale, adică asupra unei materii care nu reprezintă simplul produs de prelucrare a unor materiale culese din natură, ci asupra unora inedite, sinteze fără precedent în natură. În timp ce materiile prelucrate şi-au schimbat numai forma, materiile industriale au dobîndit nu numai o formă nouă, dar şi noi proprietăţi fizice şi chimice, pe care materiile naturale care au intrat în sinteza lor nu le aveau. În rîndul acestor materii industriale, care reprezintă deci un grad încă mai înaintat şi mai adînc al transformării lor formale, intră oţelul, bronzul, alama, aliajele de felurite tipuri, hîrtia, galalitul, cărămida, betonul, porţelanul, substanţele chimice colorante etc. Trebuie să adăugăm că în înseşi cazurile în care materia este supusă

celei mai simple operații de transformare, adică în cazurile în care materia rămîne în starea cea mai apropiată de natură, ca, de pildă, pentru lemnul sau piatra de construcție, acestea posedă încă o formă, adică un mod de unificare a elementelor componente, fibre, cristale, șisturi etc. Materia, așadar, fie că este naturală, prelucrată sau industrială, nu este niciodată amorfă. Producătorul lucrează totdeauna cu o materie formată, prin lucrarea anterioară a omului sau a naturii. Din acest punct de vedere se poate spune că a crea o operă înseamnă a duce mai departe o lucrare de informare anterioară sau, mai precis, a obține adecvarea dintre două forme, dintre care una este *produsă* de creator, iar cealaltă este, pentru el, *dată*, chiar dacă aceasta din urmă este ea însăși produsă prin munca naturii sau prin lucrarea unui creator anterior. Nimeni nu poate face un zid din gelatină sau un scaun din făină. Aceste opere nu se pot realiza decît prin conformarea unor materiale care posedă forma și proprietățile proprii producerii lor.

16. MATERIA ÎN OPERA DE ARTĂ

Vechea estetică, în chipul ei de a concepe opera de artă, nu acorda o însemnătate pozitivă materiei. Este adevărat că Hegel definește arta drept „aparența sensibilă a ideii". Dar aparența sensibilă, adică materialitatea operei așa cum este dată în percepția noastră, este pentru Hegel un mediu transparent ; dincolo și fără a se opri la ea, spiritul întrezărește ideea operei. Aceasta ar fi, în fiecare creație de artă, produsul dezvoltării dialectice a spiritului universal, care, cînd este stînjenit de materie (operele simbolice ale Orientului antic), cînd se găsește în fuziune armonioasă cu materia (sculptura clasicismului grec), cînd sparge limitele materiale și se afirmă în interioritatea ei infinită (lirica, muzica și pictura modernă). Materia este, așadar, pentru Hegel, un simplu factor de limitare în manifestarea ideii, care o obligă pe aceasta fie să se manifeste pe calea indirectă a simbolurilor, fie să se manifeste limitat, așa cum o permite materia care o conține, fie să se manifeste în toată plenitudinea ei interioară, dar să spargă limitele materialității. Hegel n-a ignorat deci problema estetică a materiei, dar n-a recunoscut

acesteia decît un rol negativ. Este meritul cercetării moderne de a fi afirmat valoarea pozitivă a elementului material în artă.

Principiile afirmate în paragraful anterior cu privire la raportul operei cu materia sînt valabile și pentru opera de artă. M-am ocupat și altă dată despre valoarea materialelor în artă (vd. *Estetica materialelor*, în lucrarea mea *Transformările ideii de om*, 1946). Pot relua acum vechile reflecții în cadrul filozofiei operei. Ca orice operă, lucrarea de artă este și ea produsul adaptării dintre o formă dorită de creator și forma anterioară, dată, a materialului întrebuințat. Psihologia invenției artistice pune în lumină unele cazuri, care subliniază cu o forță particulară adevărul stabilit mai sus. Iată-l pe Michelangelo chemat să sculpteze unul din blocurile de marmură aflător pe șantierul Domului florentin și lăsat în părăsire de Agostino di Duccio. Comanda cerea un „gigant". Blocul era înalt și strîmt. Un factor de ordin subiectiv intervine aci pentru a completa concepția căutată : antipatia lui Michelangelo pentru păgînism. „Gigantul" trebuia să fie un erou al creștinismului. Michelangelo va modela pe David, în altă formă însă decît aceea care era curentă, adică drept un copilandru plin de temeritate, dar și de grațioasă inocență. Înălțimea blocului îi impune artistului statuia dominantă a unui războinic ; dar exiguitatea aceluiași bloc îl constrînge să dea figurii reprezentate o atitudine statică. „Dimensiunile blocului brut nu favorizau o atitudine dinamică, dar folosind acest dezavantaj pentru a se depăși încă o dată, Michelangelo își însuflețește personajul în chipul cel mai viu, îndepărtînd piciorul stîng de axa perpendiculară descinsă pe piciorul drept, aplecînd torsul, coborînd umărul drept și ridicînd[1] pe cel stîng" (Marcel Brion, *Michel-Ange*, 1939, p. 118). În statuia michelangelescă a lui David se regăsesc deci indicațiile materiei folosite. Cazul analizat aci este însă oarecum extrem. El nu se poate repeta decît pentru împrejurările tăierii directe în piatră și acele ale unei bucăți de materie impusă. Dar și atunci cînd speța și forma materialului nu este limitată prin împrejurări exterioare, artistul nu concepe fără nici o determinare materială. O statuie de

---

[1] În manuscris : coborînd (n. ed.).

mari dimensiuni cere realizarea în materialul peren și eclatant al marmurei sau bronzului. Viziunea realistă a meșterilor medievali găsește în materialul mai moale, capabil a fi modelat în detaliu, al lemnului, materia apropriată. Scurgerea luminii pe porțelan, dar și fragilitatea acestuia, îl indică pentru micile modelaje grațioase. Este cunoscut cazul lui Rainer Maria Rilke, hotărîndu-se a scrie în limba franceză, pentru a folosi asociațiile proprii, dar poate și unele din sonoritățile acestei limbi (vd. *Estetica* mea).

Materia operei de artă este mai totdeauna prelucrată: lemn, bronz, marmură, ulei, acuarelă, cerneală, mină de plumb, cretă, lac etc. Este cu neputință mutația unei opere dintr-un material în altul fără a modifica impresia emanată, mai întîi prin felul deosebit al valorilor luminoase, al calității umbrelor, al modului în care sînt acoperite sau dezvăluite grăunțele hîrtiei sau textura pînzei atunci cînd acestea susțin unele din materialele de mai sus. Rareori întrebuințează arta un material natural, ca, de pildă, scoicile sau bucățelele de stîncă în unele ornamente sau în grădinile chinezești, materiale naturale atît de ciudat modelate sau colorate de natura însăși, încît par niște produse artificiale (cf. Focillon, *op. cit.*, p. 50). Rar este și cazul acelor pictori moderni care introduc în operele lor bucăți de materie prelucrată pentru alte întrebuințări decît cele artistice, fragmente de metal, de hîrtie sau de stofă: procedeu cu totul discutabil și încă neratificat de vreo însemnată reușită artistică. Există, în adevăr, o sferă limitată a materialelor artistice. Acestea sînt totdeauna materiale care nu trezesc asociații secundare, cu caracter practic, capabile să întrerupă și să altereze contemplația. Statuetele de ciocolată, arhitecturile de zahăr, picturile din păr, opere ale prostului-gust, n-au decît valoarea teoretică de a indica limita pînă la care se pot întinde materiile artei.

17. FORMA CA EXPRESIE A IDEII

Producătorul unei opere dă materiei o formă. Ce este forma? Înțelesurile multiple ale ideii de formă pot fi identificate, dacă le punem în legătură cu respectivele înțelesuri corelative și opuse. Există

o *formă* opusă *ideii*,
o *formă* opusă *masei*,
o *formă* opusă *materiei*.

Termenul „formă" a fost luat pînă acum în unul sau altul din aceste înțelesuri. Este timpul să completăm accepțiunea lui, punînd în deplină lumină valoarea afirmației că producătorul, prin opera lui, produce o formă. Într-un prim înțeles, așadar, forma nu este altceva decît manifestarea exterioară a unei idei, aparența ei sensibilă. Forma și ideea n-ar sta, în această accepțiune, pe același plan al realului, ci pe două planuri deosebite, dintre care unul mai superficial și altul mai adînc. Cine caută înțelesul unui cuvînt sau al altui simbol, tehnic, științific, heraldic, artistic etc. are conștiința că îl găsește pe un plan mai profund, înapoia aparenței care îl manifestă, înapoia formei lui. Evident, cînd întrebuințez adverbul „înapoi" sau adjectivul „adînc", nu mă gîndesc la relații spațiale, ci la relații ontologice. Uneori solidaritatea celor două planuri este așa de strînsă, încît putem deosebi cu greutate între ele. Acesta este tocmai cazul acelor forme sonore, al cuvintelor, care par a fi date împreună cu înțelesul lor, cu ideea pe care o exprimă, încît cel puțin în ce le privește pare imposibilă deosebirea dintre idee și formă. Un filozof a observat odată că solidaritatea aceasta părea atît de strînsă vechilor greci încît ei puteau întrebuința același termen, *logos*, pentru a exprima dubla accepțiune: *cuvînt* și *idee*. Solidaritatea ideii cu forma pare, dealtfel, strînsă, pînă la fuziunea lor indislocabilă, nu numai în cazul cuvintelor, dar și în acela al tuturor formelor naturii: toate filozofiile imanentiste, de la Plotin la Hegel, au susținut-o. Goethe îi reprezintă atunci cînd scrie versurile gnomice:

Natur hat weder Kern, noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male
. . . .
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen
Denn was innen, das ist aussen.

Dacă încercăm a verifica însă ipoteza metafizică prin realitatea faptelor, ne convingem că solidaritatea ideii cu aparența ei formală nu este totdeauna atît de strînsă precum o afirmă filozofii imanentiști. În *Simbolul artistic*, 1947, am

discutat vechea afirmaţie, datînd din antichitate, despre asemănarea ideii lucrurilor cu sunetul cuvintelor. Aria cuvintelor expresive mi s-a părut mai întinsă decît o afirmă unii lingvişti moderni, totuşi ea nu se confundă cu aria întreagă a cuvintelor unei limbi. Există cuvinte cu totul inexpresive, care dau impresia unor pure simboluri convenţionale. Planul ideal, conceptul acestora, stă într-un raport lax cu forma lor aparentă, încît trebuie uneori să-l căutăm pentru a-l găsi şi trebuie să-l primim ca pe o realitate impusă. Cine pronunţă cuvîntul *lin*, poate dobîndi din simpla-i sonoritate înţelesul lui : ideea unei mişcări desfăşurîndu-se fără obstacole. Dar cine pronunţă cuvîntul *pom*, nu extrage din simpla lui sonoritate nici o indicaţie asupra înţelesului.

În ce priveşte fenomenele naturii, par a exista unele care poartă cu ele expresia tipului sau a legii lor. Galilei, privind oscilaţiile unui candelabru, înţelege legile pendulului. Amintind împrejurarea aceasta, Goethe propune termenul *aperçu* pentru actul spiritual care intuieşte un înţeles general într-un fapt particular. Nu este oare aci o simplă iluzie metafizic-realistă din descendenţa platonică ? Dacă nu recunoaştem „ideilor" o existenţă autonomă, dacă nu vedem în ele decît efectul unei anumite grupări a faptelor de către inteligenţa noastră, atunci faptele purtătoare de idei, acele care se propun *aperçu*-urilor noastre, nu sînt decît cele ce se grupează cu mai multă uşurinţă, acele care nu opun rezistenţă lucrării noastre de generalizare asupra lor.

Spre deosebire de faptele naturii, acele care compun materia istoriei sînt, prin însăşi firea lor, mai expresive, mai limpede purtătoare de o semnificaţie ideală. O scrisoare datînd dintr-o epocă trecută, un costum, reacţiunea unui personaj într-o împrejurare istorică, vorbirea oamenilor de altădată, moravurile lor particulare, conţin o semnificaţie generală incontestabilă. Împrejurările istoriei nu-şi dobîndesc sensul lor general numai din faptul grupării lor de către noi. Nu este nevoie ca spiritul nostru să introducă mai întîi generalitatea ideii în ele. Lumina acestei idei au introdus-o, mai înainte, oamenii înşişi care le-au creat. Omul care vorbeşte, scrie, se îmbracă sau reacţionează într-un fel oarecare se conformează, într-o anumită măsură, unui model general, se lasă călăuzit de cauze comune unei epoci, cedează unui curent obştesc. Faptele istoriei conţin deci o idealitate imanentă, pe cînd cele ale naturii nu par a o dobîndi decît în interpretarea noastră, în măsura în care izbutim să le grupăm înlăuntrul unui concept, al unui tip, al unei legi. Avea deci dreptate Taine să vorbească despre „micile fapte semnificative" ale istoriei („*les petits faits significatifs*"), în care cercetătorul poate afla adevăruri generale asupra unei epoci trecute, asupra tipului ei moral sau asupra tendinţelor largi care au străbătut-o. Nu este însă evident că, alături de micile fapte semnificative, istoricul are de-a face şi cu puzderia informaţiilor lipsite de semnificaţie, aglomerate în arhive, pe care este tocmai datoria lui să le elimine din sinteza lui narativă şi explicativă ?

Faptele istorice sînt uneori opere ale omului, alteori sînt reacţii care se păstrează ca o amintire a umanităţii, intrate în circulaţia ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să fi produs opere. Nu toate faptele istorice sînt opere ; dar toate operele sînt fapte istorice. Toate operele sînt moduri de realizare de sine a umanităţii, chipuri în care aceasta îşi proiectează scopurile ei generale, creînd pentru generaţiile contemporane şi viitoare cadrele diriguitoare de viaţă, spaţiul lor social (§ 12). Printre operele omului, cele artistice realizează gradul cel mai înaintat al imanenţei ideii în formă. Solidaritatea ideii cu forma este încă mai strînsă în cazul artei decît în acel al limbii. Pentru a manifesta acelaşi înţeles pot înlocui un cuvînt cu un altul, o expunere cu una deosebită, dar nu pot modifica forma unei lucrări de artă fără să nu schimb semnificaţia ei. În ce priveşte operele tehnicii, solidaritatea ideii cu aparenţa este mai puţin strînsă, totuşi ea este susceptibilă de o augmentare continuă. O perfecţionare tehnică înseamnă totdeauna o adaptare mai bună la scopul urmărit şi, odată cu aceasta, o creştere a expresivităţii ei. Din acest punct de vedere este just a spune că orice formă tehnică tinde către forma artistică, adică spre forma imanent solidară cu ideea ei.

Într-un al doilea înțeles, forma este limita masei. Masa este materia unei opere. Totuși, problemele masei nu sînt acele ale materiei sau nu sînt toate problemele materiei, ci numai unele din ele și, din această pricină, ele sînt susceptibile de a fi tratate separat. Masa este materia în spațiu. Forma este limita spațială a masei. Orice operă are o masă. După natura materialității ei, masa este voluminoasă sau plană, ca, de pildă, pata coloristică în pictură sau umbrele în desen. Există, oare, cazul unor opere lipsite cu totul de masă? S-ar putea invoca purele desene liniare, care par a nu avea decît o formă. Masa este aci presupusă, dar nu reprezentată. Ea există totuși ca bucata de hîrtie mărginită de contur și care, prin grăuntele sau prin valoarea ei luminoasă, intră cu un rol pozitiv în constituirea impresiei artistice (§ 16).

Una din problemele creației operei stă în a găsi forma unei mase, adică a hotărî limita ei spațială. Nu orice masă poate dobîndi orice formă. Există mase materiale susceptibile de a ocupa un spațiu foarte întins și altele destinate exiguității, deci forme monumentale și exigue. Întrebuințarea pietrei a produs, încă din antichitate, construcții monumentale, ziduri ciclopeene, piramide, templele gigantice ale Romei sau ale Siciliei, inferioare totuși ca dimensiuni construcțiilor moderne în beton armat. Folosirea lemnului în Nord a mărginit forma constructivă și a împiedicat dezvoltarea unui stil monumental. Oțelul a făcut posibile marile mașini ale industriilor sau armele gigantice ale armatelor moderne.

Rareori masele sînt, într-o operă, continue, ca în cazul tumulusurilor arhaice, al piramidelor și obeliscurilor egiptene, al sarcofagelor romane. Mai des, o operă se constituie dintr-o serie de mase articulate, printre care se intercalează spațiul liber. O operă este atunci un ansamblu de plinuri și goluri. Există opere care extind suprafețele pline sau pe cele vide, opere care prin deasa întrerupere a maselor ajung la un fel de spiritualizare a lor, ca în arhitectura greacă sau gotică, și opere care, prin extensiunea neîntreruptă a maselor, accentuează materialitatea lor, ca în arhitectura romană.

Masa este expresia văzută a gravității și a rigidității care i se opune, a unei forțe fizice care atrage masele către pămînt și a uneia care, opunîndu-se acesteia, indică direcția contrarie a ascensiunii. Prin continuitatea neîntreruptă a maselor domină gravitatea; prin deasa întrerupere a lor triumfă rigiditatea. Conjugat cu acest principiu, monumentalitatea dobîndește două sensuri felurite: există monumente care apasă și altele care urcă. Tot astfel, după cum considerăm monumentele din exterior sau din interiorul lor, ceea ce este totdeauna cazul în arhitectură, se obține o *limită* sau un *mediu* (Focillon), forme care ne opresc și forme care ne conțin, ne adăpostesc și, uneori, ne absorb. Acestea din urmă creează un mediu înalt și ne absorb în înălțime, ca în catedralele gotice, sau un mediu vast, absorbindu-ne în întindere, ca în arenele antice. Viollet-le-Duc, în *Dicționarul* său de arhitectură, a mai stabilit, în felul în care operele conformează spațiul-mediu, deosebirea dintre acelea care se raportă la dimensiunea umană, fie numai pentru a provoca comparația strivitoare pentru om, ca în catedralele gotice, și spațiile care nu sugerează această comparație și par a fi concepute în afară de orice referință la proporția umană, cum sînt templele grecești.

Am spus că ne simțim conținuți în forma-mediu și ne oprim în fața formei-limită. Aceasta din urmă, fie ea a unei opere arhitecturale, sculpturale sau picturale, aparține deci unui spațiu care nu continuă spațiul aerian, ci se opune acestuia. Cine contemplă un monument arhitectural, unul sculptural sau un tablou, ocupă o poziție de vecinătate frontală cu acestea, adică din spațiul său privește către spațiul opus al operei. A „contempla" înseamnă a stabili, prin vizualitate, legătura dintre două spații opuse. A „contempla" mai înseamnă a înregistra forma vizuală a unei mase. Considerată din apropiere, masa este obiectul simțului cinestetic și tactil. Pipăim și urmărim prin mișcările organelor noastre masele materiale, atîta timp cît, aflîndu-ne în apropierea lor nemijlocită, nu le putem vedea. Numai la distanța necesară pentru ca spațiul operei să se opună spațiului privitorului, valorile cinestetice și tactile ale operei se transformă în valorile optice ale formei. Încă de la începutul secolului, sculptorul german A. Hildebrand, într-o operă de mare răsunet și care a fondat, pentru toată plastica modernă, teoria vizualității pure (*Das Problem der Form*, 1902), a constatat că problema creației plastice stă în a găsi acel mod de tratare a maselor care să permită valorilor lor cinestetice și tactile

să se transforme în valori optice, adică să se organizeze într-o imagine distantă (*Fernbild*), susceptibilă a fi înregistrată numai prin simţul vederii. Iată deci că forma este o noţiune corelativă cu masa, nu numai în înţelesul că nu orice masă produce orice formă, că masele determină formele, atît prin natura materialităţii lor, cît şi prin aceea a raportului nostru spaţial cu ele, dar chiar, în mod general, un anumit şi singur mod al legăturii spaţiale este indispensabil pentru ca masa să determine forma.

19. FORMA CA UNIFICARE

Am arătat mai sus (§ 16) că materia nu este niciodată un element complet amorf şi că, prin urmare, ea posedă totdeauna o indicaţie formală pentru opera viitoare. Totuşi, faţă de opera terminată, materia reprezintă un element dat, care trebuie să suporte intervenţia unui act producător de forme pentru ca opera să apară. Intervenţia producătoare de forme constă în divizarea elementului dat al materiei în *părţi* şi în unificarea acestora într-un *întreg*. În acest din urmă înţeles, forma este unitatea unor părţi, o *unitas multiplex*. De ce fel de unificare este însă vorba, căci există mai multe feluri ale ei, dintre care numai una singură este a operelor şi, printre acestea, una singură a operelor de artă. De ce fel de raport între părţi şi întreg este vorba de fiecare dată ?

Există o unificare prin însumare cantitativă, aceea a *grămezilor*, în care întregul nu este altceva decît suma părţilor şi în care părţile nu primesc vreo modificare prin faptul introducerii lor într-un întreg, părţile rămînînd mai departe calitativ omogene. Există apoi o unificare prin însumarea unor părţi calitativ eterogene, dar care îşi păstrează individualitatea lor. Este cazul *agregatelor*. Ambele aceste moduri ale unificării sînt deci *statice*, deoarece părţile puse în prezenţă în unitatea întregului nu lucrează una asupra alteia. Altul[1] este însă cazul în unificările *dinamice*, printre care *sintezele* (chimice, psihice) sînt produsul unificării prin fuziunea unor elemente calitativ deosebite, dispărînd într-un

[1] În manuscris : acesta (n. ed.).

întreg calitativ nou. Cînd părţile lucrează unele asupra altora, fără să dispară în întregul unificat, păstrîndu-şi adică individualitatea lor, avem de-a face cu *mecanismele*. Un ansamblu de sinteze chimice şi de mecanisme regăsim în *organisme*. Totuşi, pe cînd în sintezele chimice şi în mecanisme acţiunea reciprocă a elementelor şi a forţelor active este reversibilă, în sensul că putem analiza sinteza pînă la ultimele ei elemente şi putem face ca procesul mecanic să retrogradeze de la fiecare din punctele lui către punctul iniţial, sinteza şi procesul organic sînt ireversibile, nu le putem analiza pînă la ultimele lor elemente şi nu le putem întoarce din drumul creşterii şi al decrepitudinii lor. Spunem, din această pricină, că organismele au o individualitate şi că viază, trăiesc. Individualitatea şi viaţa sînt expresiile de care ne servim pentru a desemna factorul de iraţionalitate în alcătuirea sintezei organice şi a chipului ei de a se desfăşura, de la naştere şi pînă la moarte. Individualitatea organică este *specifică* în primele forme ale vieţii ; organismele au adică individualitatea speţei lor. Odată cu înmulţirea şi diferenţierea treptată a speţelor, individualitatea tinde către forma *singularităţii*, adică organismele încep a se deosebi nu numai de la o speţă la alta, dar şi înlăuntrul fiecărei speţe. Tendinţa aceasta culminează în om şi în creaţiile lui de artă. Opera de artă este sinteza cea mai singular-individuală. Unificarea părţilor într-un întreg, adică forma în ultimul înţeles dat acestui cuvînt, dobîndeşte în artă modalitatea sintezei, adică a fuziunii într-un produs calitativ nou, dar această sinteză nu este specifică, ci singulară sau originală. Cuprindem întreaga caracteristică a formei artistice, dacă ne gîndim că ea apare de cele mai multe ori prin conformarea unei materii anorganice şi folosind virtuţile ei pur fizice, mecanice, optice, sonore etc. Domeniul fizic nu cunoaşte însă decît mecanicitatea reversibilă şi ignoră individualitatea. Caracteristica cea mai izbitoare a formei artistice este deci de a înfrînge mecanicitatea naturii şi lipsa ei de individualitate. Forma artistică este deci expresia extremă a plasticităţii materiei. Forma artistică este rezultatul acţiunii prin care materia este adusă la condiţia vieţii pe alte căi decît ale evoluţiei biologice.

În ultimele generaţii de cercetători s-au înmulţit încercările de a descrie formele tipice în artă, stabilind, în genere,

cupluri contrastante, ca, de pildă, forme în care domină unitatea sau multiplicitatea, forme deschise sau închise (Wölfflin), forme infinite și perfecte (Strich), forme organice sau geometrice (Worringer), serii și labirinte, perspective scenice și cartografice (Focillon) etc. Oricare ar fi interesul unei astfel de clasificări, ca un mijloc apt pentru a determina o primă cunoaștere a operelor și ca o metodă pentru a stabili afinitățile dintre opere felurite în unitatea unui curent, a unui cerc de cultură etc., ea rămîne totuși insuficientă pentru a ne conduce pînă în intimitatea individuală a formei. Căci, admițînd că într-un tablou de Rubens și unul de Rembrandt stabilim aceeași precumpănire a multiplicității asupra unității, aceeași formă deschisă, aceleași perspective scenice etc., adică aceleași caracteristici ale barocului, nu epuizăm odată cu acestea individualitatea formei celor doi artiști, operele lor rămînînd profund deosebite, cu toate asemănările ce îi apropie. Știința formelor artistice n-are deci decît o valoare propedeutică ; ea poate fi apoi un adjuvant al istoriei. Conceptul filozofic al formei ne oprește să acordăm acestei științe o altă însemnătate. Formele fiind, în fiecare creație de artă, unice, ele nu admit comparație și nici generalizarea asupra lor. Știința formelor ne duce numai pînă în preajma acestora ; de aci înainte intră în drepturile ei cunoașterea individuală, aceea a criticii artistice.

Postum [1947]

ADDENDA

ESTETICA ANTICĂ

INTRODUCERE

O istorie a doctrinelor de estetică pare a postula trei propoziţii, pe care este bine să le examinăm din capul locului : mai întîi, că ştiinţa esteticii ar fi nimerit de la început domeniul ei propriu de cercetare şi că niciodată în decursul evoluţiei ei nu l-a părăsit, cu alte cuvinte că estetica de-a lungul veacurilor ar fi avut un domeniu autonom pe care altă ştiinţă filozofică nu putea să-l studieze, încît erau necesare punctul de vedere şi metodele ei speciale. În al doilea rînd, o lucrare asupra istoriei doctrinelor de estetică presupune că problemele mai noi şi soluţiile lor s-au dezvoltat din vechile probleme şi din vechile soluţii, ceea ce ar însemna că există o continuitate genetică între diferitele aspecte ale esteticii în decursul veacurilor. În sfîrşit, o lucrare ca cea de faţă presupune că, în soluţiile pe care felurite probleme de estetică le-au căpătat, există un progres necurmat. Iată trei afirmaţii de bază pe care o scriere de istoria doctrinelor de estetică pare a le presupune de la început, dar pe care trebuie să le verificăm, pentru a nu lăsa în rîndul celor de la sine înţelese lucruri care trebuiesc nuanţate sau chiar tăgăduite cu toată hotărîrea.

Aşadar, reluînd prima întrebare : a ocupat estetica dintru început un domeniu autonom, şi-a descoperit ea deodată obiectul şi în jurul acestui obiect au continuat să se dezvolte silinţele ei în decursul tuturor secolelor în care problemele ei s-au impus cercetării filozofice ? Este incontestabil că din primele timpuri ale gîndirii europene atitudinea creatoare a

artistului şi atitudinea amatorului în faţa frumuseţii naturii şi a operei de artă au constituit un obiect al reflecţiunii filozofice. Cu unele soluţii de continuitate, această problemă a preocupat necontenit pe filozofi. Din acest punct de vedere există, fără îndoială, o unitate în domeniul esteticii. Decît că problema atitudinii creatoare şi atitudinii noastre în faţa operei creatorului sau în faţa naturii a fost considerată cînd ca o problemă aparţinînd teoriei cunoaşterii, cînd ca una aparţinînd psihologiei. În antichitate, de pildă, problema estetică era o problemă de teoria cunoaşterii. Abia Kant a arătat că activitatea estetică nu este o activitate de cunoaştere, că valorile cîştigate prin intermediul ei sînt cu totul deosebite de valorile teoretice. Astfel, cel puţin din punct de vedere al limitelor sale cu cunoştinţa, Kant a organizat autonomia domeniului pe care o ştiinţă a esteticii ar trebui să-l ia în cercetare.

Nu tot astfel însă a reuşit Kant să delimiteze problema estetică faţă de domeniul psihologiei. Şi înainte, dar mai cu seamă după Kant, problema estetică a fost considerată multă vreme ca o problemă a psihologiei. În adevăr, printre reformele pe care le-a introdus Kant este şi aceea care constă în considerarea frumuseţii nu ca pe o însuşire a obiectelor, cum era părerea foarte generală înainte de el, ci ca produsul unei atitudini subiective. Şi atunci, dacă ceea ce atribuim lucrurilor ca însuşiri de frumuseţe sînt numai reflexul unui joc al puterilor noastre sufleteşti, atunci psihologia, care în vremea aceasta continua să crească pînă la a ocupa o situaţie predominantă în întregul domeniu al cercetărilor filozofice, şi-a spus că problema frumosului cade, fără îndoială, în competenţa ei, că ea este o problemă psihologică. Abia în timpul nostru, sforţările în vederea autonomizării domeniului estetic au devenit ceva mai riguroase. Astfel, şcoala fenomenologică a încercat, cu o deplină cunoştinţă a limitelor care trebuiesc păzite, să stabilească autonomia problemelor de estetică, atît în raport cu problema teoriei cunoaşterii cît şi în raport cu problemele psihologiei.

Această scurtă expunere arată însă că postulatul prim de care este condiţionată de obicei o lucrare consacrată istoriei doctrinelor de estetică este destul de şubred, deoarece domeniul esteticii, unitar în ce priveşte materialul de interpretare pe care estetica şi l-a asumat în decursul istoriei ei, este

destul de variat întru cît priveşte metoda şi punctul de vedere din care a fost abordat. Paginile de istoria doctrinelor care vor urma sînt înjghebate deci cu această conştiinţă.

A doua întrebare pe care ne-am pus-o este relativă la dezvoltarea problemelor noi din cele vechi. Există o continuitate genetică între vechile probleme şi problemele noi ale esteticii ? Aici afirmaţia poate fi mai categorică. Ba chiar, dacă nu ţinem seamă de această continuitate, toate vederile afirmate de estetică apar mai mult sau mai puţin arbitrare. Dar această observaţie valorează pentru întregul domeniu al filozofiei. Întrucît disciplina lucrării de faţă îmi îngăduie să depăşesc limitele propriu-zise ale obiectului special de care mă ocup, pentru a căuta analogii în alte domenii, voi spune că şi în metafizică sînt vederi pe care dacă le considerăm fără ca înţelegerea noastră să fie pregătită în mod istoric, ne apar într-un fel care poate face pe cineva să se întrebe cum au putut să răsară chipuri de a vedea atît de neaşteptate ? Caracterul arbitrar al multor sisteme filozofice pentru percepţia comună rezultă din faptul că ele nu sînt încadrate în evoluţia care le-a produs, că nu sînt percepute istoric. La fel se petrec lucrurile în domeniul istoriei esteticii. Iată, de pildă, deosebirea pe care o face în istoria esteticii Eduard von Hartmann între „idealismul abstract“ al lui Schopenhauer şi Schelling şi „idealismul concret“ al lui Hegel. Opera de artă pentru Schopenhauer şi Schelling este ocaziunea de a contempla o idee pură ; la Hegel însă, ideea frumosului nu transcende obiectul, ci este întruchipată într-un material sensibil şi într-o aparenţă particulară, cu alte cuvinte obiectul estetic nu mai este un simplu vehicul care ne poartă către cerul platonician al Ideilor, ci este însuşi mediul în care Ideea se întrupează. Cineva ar putea însă să se întrebe dacă această distincţie nu este cu totul arbitrară. Dar ea va fi mai uşor de primit pentru acela care îşi va spune că între aceste două puncte de vedere, între „idealismul abstract“, pe de o parte, şi „idealismul concret“, pe de alta, se continuă două directive antice ale filozofiei, una desprinzîndu-se din filozofia lui Platon şi alta din filozofia lui Aristotel. Platon este cel dintîi care consideră frumuseţea ca ocaziunea trăirii unei realităţi care depăşeşte condiţiile noastre aparente, pe cîtă vreme Aristotel deschide drumul după care frumuseţea înseamnă însăşi imanenţa ideii într-un aspect particular.

Concepută astfel, în raport cu această îndoită tradiţie, distincţia dintre Schopenhauer şi Hegel apare mai explicabilă, mai clară, mai uşor de a fi înţeleasă. Arbitrarul care ne izbea la prima impresie pare că se risipeşte şi că intrăm în familiaritate cu sensurile mai adînci ale acestei distincţii, graţie încadrării ei în mişcarea istorică a ideilor. Impresia îşi are, fără îndoială, temeiul ei.

Problemele filozofice şi soluţiile care le răspund rezultă din două operaţii ale spiritului, şi anume dintr-o confruntare naivă cu obiectul, apoi dintr-o încadrare a efortului nostru de cunoaştere într-o tradiţie, pentru a folosi o anumită experienţă filozofică şi o anumită tehnică a gîndirii. Nu există filozofare în afară de această încadrare în tradiţia filozofiei. Fireşte că elementul cel mai de preţ, cel mai autentic, acela care caracterizează talentele filozofice profunde, este făcut din poziţia naivă în faţa obiectului, din confruntarea personală cu el, din uimirea care, în aceste împrejurări, se naşte în noi şi din răspunsul pe care încerc să-l scot din întreaga bogăţie a experienţei personale şi din fondul raţiunii proprii. Acestea sînt operaţiile primordiale ale oricărui om care vrea să filozofeze în mod original. Dar pentru ca produsul acesta să devină limpede, ca să-l pot transmite, trebuie să-l socializez. Socializarea operei gîndirii stă în încadrarea rezultatelor mele în limbajul tradiţional al ştiinţei, în folosirea unei tehnici transmise, în asimilarea unor rezultate mai vechi şi înrudite, cu alte cuvinte în integrarea ingeniului personal în mişcarea gîndirii umane. Există, prin urmare, un element naiv şi un element constructiv în filozofie, şi pentru a înţelege o gîndire filozofică este cu totul necesară plasarea ei în perspectiva genetică şi tradiţională care a contribuit s-o formeze. Ajungînd la această constatare, este îndreptăţit să spunem că o lucrare de istoria doctrinelor de estetică prezintă un interes deosebit pentru că ne face să le înţelegem pe fiecare din ele mai bine, contribuind să îndepărteze elementul arbitrarului din impresia cu care le primim.

Dar să ne oprim la a treia întrebare pe care ne-o pusesem şi care este poate cea mai dificilă : există oare un progres necurmat în estetică ? Dar există oare un progres neîntrerupt în filozofie ? În ce priveşte, de pildă, înaintarea în cunoştinţa naturii ar fi poate îndreptăţit să vorbim de un progres. Dar într-un sistem de estetică putem deosebi două aspecte : un

aspect pur teoretic şi unul normativ. Un sistem de estetică nu înfăţişează numai cum se prezintă realitatea frumosului şi a artei ci, chiar atunci cînd nu mărturiseşte, el sugerează şi cum ar fi de dorit ca ea să se întîmple. Un sistem de estetică nu se poate opri de a recomanda şi fixa o ţintă atitudinii şi creaţiei artistice. Se spune atunci că estetica este normativă, şi poate că prin firea ei nu poate fi altfel decît normativă, pentru că obiectul de care estetica se ocupă nu se poate delimita decît prescriindu-l. Obiectul esteticii este, în adevăr, o valoare, şi o valoare nu poate fi definită decît punînd-o în raport cu o dorinţă de-a noastră şi, prin urmare, recomandînd-o. În asemenea condiţii este necesar să distingem între ceea ce în estetică oglindeşte un aspect pur existenţial, adică acel fel al lucrurilor aflătoare în afară de preţuirea mea, şi între ceea ce rezultă din atingerea acelor lucruri cu năzuinţele mele, pentru ca această conjunctură să producă o normă, o prescripţie. În stăpînirea acestei distincţii putem spune acum că se poate vorbi de un progres al esteticii. Aşa, de pildă, problema simpatiei estetice s-a impus atenţiei cugetătorilor numai în ultimele decenii ale veacului al XIX-lea, dar primele rudimente ale acestei teorii se pot întîlni la Plotin şi chiar la Platon. Comparaţi însă ce se găseşte în tratatele acestora din urmă cu acea descriere amănunţită, adînc analizată a fenomenelor, pe care au dat-o esteticienii simpatiei estetice în vremurile noastre. Există, în aceştia din urmă, un progres al descrierii pe care nu putem să ni-l ascundem.

Sînt, în adevăr, probleme care aşteaptă multă vreme, uneori sute de ani, pînă să vină momentul aprofundării şi metodei lor. Problema simpatiei estetice, de pildă, nu şi-a putut găsi desăvîrşirea decît cu ajutorul metodei psihologice. Pînă cînd gînditorii n-au reflectat cu metode psihologice asupra condiţiilor simpatiei estetice, acest fenomen n-a putut să fie deplin organizat ştiinţificeşte. Numai cînd istoria doctrinelor de estetică a ajuns la această fază psihologică, metoda şi mijloacele întrebuinţate s-au adaptat complet problemei, şi teoria care a rezultat a însemnat, fără doar şi poate, un progres. Există, prin urmare, un anumit moment pentru fiecare problemă, şi în venirea acestui moment se recunoaşte semnul unei înaintări a ştiinţei noastre.

Din punct de vedere normativ însă, din punct de vedere al acelei laturi a tuturor sistemelor de estetică care nu se mulţumeşte cu simpla descriere a fenomenelor pentru a trece la normalizarea lor, mi se pare că nu se poate vorbi de nici un progres al esteticii. Nu ştiu, de pildă, dacă cineva ar putea afirma că estetica romantică se găseşte în progres sau în regres faţă de estetica epocii clasice. Între aceste două atitudini nu există nici un progres, şi din acest punct de vedere istoria esteticii apare mai degrabă cu o serie discontinuă de păreri. Dacă am privi istoria doctrinelor de estetică drept o istorie a normelor estetice felurite, atunci ea n-ar mai putea lua caracterul care este propriu tuturor încercărilor istorice şi care constă în legătura cauzală, genetică dintre treptele pe care le studiază. Dar trebuie să mărturisesc că tocmai această stare de lucruri este de un interes capital pentru studiul esteticii. Considerată ca o serie dincontinuă de sisteme, istoria esteticii este o disciplină ajutătoare de cea mai mare importanţă pentru ceea ce se numeşte „tipologia estetică". Căci, dacă este adevărat că, prin partea lor normativă, cu fiecare sistem de estetică se pronunţă un alt ideal de artă, punîndu-mi problema relativă la felurile şi tipurile structurilor estetice umane, unde pot găsi materialul cel mai interesant pentru constituirea acestei tipologii decît într-un studiu de istoria doctrinelor de estetică ? Este un adevăr evident că fiecare estetician a avut în faţa ochilor un anumit ideal de artă care a fost de obicei acela al timpului său. Astfel, dacă doresc să-mi dau seama care e varietatea idealurilor estetice, unde pot să constat şi să studiez această varietate faptică a feluritelor idealuri de artă dacă nu în istoria doctrinelor care le-au sistematizat ? Pentru tipologia estetică, istoria doctrinelor devine astfel un instrument de prima mînă.

Dar şi alte avantaje mai rezultă din această deosebire a aspectului teoretic şi a aspectului normativ într-un sistem de estetică. Atunci cînd constat că o părere contemporană a mai fost reprezentată cîndva în trecutul esteticii, găsesc aci un argument nou pentru validitatea ei. Sensul citării este totdeauna acesta : de a sprijini o vedere proprie printr-o vedere străină, cu scopul de a proba vederea proprie prin faptul confluenţei ei cu vederea străină. Consensul spiritelor, dacă nu este o dovadă perfectă, este un element de dovadă destul de important în stabilirea unui adevăr. Cînd însă constat că

istoria doctrinelor de estetică este în acelaşi timp şi o lungă istorie a contrazicerilor în materia părerilor despre artă şi frumos, cînd constat că doctrinele de estetică mai degrabă diferă decît converg, pot scoate un rezultat instructiv de mare preţ, şi anume că relativismul istoric al normelor trecute trebuie să mă ferească de parţialitatea dogmatică a propriei vederi. Experienţa relativităţii trecutului îmi impune îndoială cu privire la întrebarea dacă nu cumva orice afirmaţie normativă peremptorie în materie de estetică nu este decît un reflex al acelor realizări artistice care aparţin contemporanilor. Iată, prin urmare, care sînt temeiurile şi semnificaţiile felurite ale unei lucrări de istoria doctrinelor, cum este aceea care urmează.

I. NAŞTEREA ESTETICII

Dacă antichitatea a cunoscut sau nu estetica sau dacă această ştiinţă este numai produsul tardiv al culturii contemporane a format adeseori obiectul unei îndîrjite controverse. Cu toate că antichitatea poate enumera numele unui Platon, al unui Aristotel şi al unui Plotin, s-a observat totuşi că într-o epocă artistică, prin predispoziţia ei fundamentală, cum a fost antichitatea, reflecţia asupra artei era firesc să fie mai slabă şi că, dimpotrivă, interesul pentru problema artistică nu putea să apară decît odată cu răgazul oferit de slăbirea şi intermitenţa ritmului creator în perioada contemporană.

Nu din motive de ordin filozofic-istoric ca acestea, ci pur şi simplu din consideraţia că antichitatea a înţeles greşit funcţia artei, aduce o soluţie negativă în problemă B. Croce.[1] Noi nu putem însă admite vederea lui Croce, ba o învinovăţim chiar de o foarte elementară greşeală. Căci nu în momentul cînd s-a ajuns la cea mai justă vedere asupra funcţiunii şi naturii artei poate fi aşezat momentul naşterii esteticii, ci în clipa cînd inteligenţa a formulat termenii unei noi probleme, în faţa căreia speculaţia filozofică nu se mai oprise înainte. Lucrul acesta s-a întîmplat, fără îndoială, în

[1] *L'Esthétique comme science de l'expression et linguistique generale*, trad. franc., p. 151.

antichitate, şi anume în scurtul interval de timp care-l cuprinde pe Platon şi pe Aristotel, deşi, pentru moment, noua problemă părea că ţine de sfera întrebărilor mai vechi ale metafizicii. Am spune, aşadar, că în antichitate estetica se naşte ca problemă, dacă nu ca ştiinţă, şi lucrul poate părea cu atît mai curios dacă ne gîndim că Platon, după cum vom vedea îndată, izbutise să distingă ce este original şi autonom în valoarea estetică.

Este, în adevăr, meritul lui Platon de a fi afirmat cel dintîi independenţa frumosului. Pe cînd Socrate identifica încă frumosul cu utilul, lămurind că „şi un coş de gunoi este frumos, iar un scut de aur urît, cînd cel dintîi este potrivit lucrat pentru scopul său, iar cel de-al doilea nepotrivit“ [1], Platon cel dintîi recunoaşte existenţa unui „frumos în sine“, adică a unei realităţi a cărei valoare nu rezultă din raportarea la o altă ordine de valori. Silinţele lui Platon pentru autonomizarea frumosului sînt evidente şi înconjurate de mari griji metodologice. Călăuzit de o înţelegere a problemei care poate servi încă de exemplu, Platon pricepe că din două părţi poate fi ameninţată autonomia frumosului : din aservirea lui unui scop eterogen, din confuzia cu plăcerea. Cea dintîi din aceste primejdii, Platon o ocoleşte într-un chip care a putut surprinde. Vorbind despre „frumuseţea în sine“ a figurilor, Platon observă în *Philebos :* „Ocupîndu-mă despre frumuseţea figurilor, nu vreau să vorbesc despre acelea la care se va gîndi mai întîi mulţimea, cum sînt formele fiinţelor vii sau figurile din tablouri ; eu mă gîndesc numai la ceea ce este drept sau curb, plan sau spaţial, obţinut prin compas, riglă sau echer... Căci numai acestea nu sînt frumoase la ceva, ci în sine şi prin origine.“ Înţelegînd astfel să se ocupe numai de formele abstracte şi îndepărtînd formele organice, Platon socoteşte să ajungă la o considerare a frumosului independentă de orice idee de scop.

Gîndul lui Platon a fost însă interpretat uneori şi într-un sens mai larg. Astfel, după J. Walter, care a dat cea mai bine informată istorie a esteticii în antichitate, restricţia platoniciană trebuie înţeleasă nu ca o mărginire a obiectelor care cad în sfera frumuseţii, dar ca o precizare a atitudinii

[1] Cuvintele lui Socrate ne sînt transmise de Xenophon, în *Memorabilele* lui (III, 8).

pe care apoi o putem lua faţă de toate plăsmuirile realităţii. Textul lui Platon trebuie, aşadar, înţeles ca şi cum el ne-ar sfătui : „consideraţi toate figurile ca şi cum ele ar fi drepte sau curbe, corpuri sau planuri, obţinute prin compas, riglă sau echer“. [1] Nu numai deci formele geometrice intră în domeniul esteticii, ci oricare alte forme, întru cît sînt considerate ca şi formele geometrice, sub raportul „egalităţii“, „proporţiunii“ etc.

Interpretarea lui Walter poate apărea totuşi prea modernă, întrucît accentuează factorul psihologic al unei atitudini estetice, pe cînd în realitate frumuseţea, pentru Platon, era mai degrabă o însuşire obiectivă a lucrurilor. Această nouă trăsătură se vede bine în felul în care Platon caută să asigure autonomia frumosului faţă de plăcerea, care îl însoţeşte dar nu-l constituie. „Ar fi nebunesc, spune în această privinţă el în *Philebos,* să credem că binele şi frumosul n-ar fi în corpuri, ci numai în suflet şi aici numai în plăcere.“ Frumosul este astfel considerat ca o însuşire obiectivă a lucrurilor. Într-atît de înrădăcinată deveni părerea aceasta încît, mult mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea, cînd, paralel cu progresul studiilor psihologice, estetica încearcă să-şi precizeze domeniul ei în legătură cu viaţa şi reacţiunile subiectivităţii, englezul Francis Hutcheson postulează existenţa unui „simţ estetic“, adică a unei sensibilităţi specifice menită să înregistreze calitatea frumoasă a obiectelor.

Conştiinţa independenţei frumosului o uneşte Platon cu aceea a dependenţei artei. Şi în această privinţă stabileşte el un principiu — arta este imitaţie — care domină istoria esteticii timp de mai multe mii de ani. Arta este deci imitaţia unor umbre, imitaţia unor imitaţii, cum sînt, de fapt, lucrurile acestei lumi faţă de Ideile care se reflectă în ele. Astfel, în raport cu modelele eterne ale lucrurilor, produsele artei reprezintă o degradare a originalităţii. Şi cum realitatea este un tribut al desăvîrşirii, irealitatea un semn al imperfecţiunii, Platon ajunge la vestita sa condamnare metafizică a artei.

Un alt motiv al condamnării artei îl găsim în cartea a III-a a *Republicii,* unde se discută oportunitatea studiilor literare şi artistice în educaţia tineretului şi se conchide la ne-

[1] J. Walter, *Geschichte der Aesthetik im Altertum,* p. 174.

cesitatea unei stricte supravegheri a lor, ca nu cumva, pe de o parte, indiferența lor în a reprezenta binele laolaltă cu răul, pe de alta, obiceiul imitației și deci al disimulării, înrădăcinîndu-se, să nu corupă simplitatea și rectitudinea caracterelor. În fața acestui rigorism nu găsesc grație nici poeții tragici și comici, nici muzica moleșitoare, nici chiar însuși eposul homeric. O artă în slujba filozofiei și servind ca mijloc de educație etică ar dori Platon, dar pentru că exemplul ei pur este greu de găsit, mai degrabă dorește el înlăturarea artei din buna cetate a viitorului. Astfel ajunge Platon la afirmarea unei eteronomii artistice, la viziunea unei arte cu finalități în domeniul educației și al moralei, în vreme ce preocuparea sa de a funda autonomia frumosului era atît de atent urmărită și încoronată cu atîta succes.

De o altă prețuire se bucură însă frumosul. În el se răsfrînge însăși structura lumii, legea universului.[1] Această deosebită atitudine față de artă și față de frumos poate din nou să trezească mirarea dacă ne gîndim că și figurile frumoase sînt produse ale acelei activități omenești, în prelucrările căreia realitatea Ideilor pălește și decade. Mirarea se risipește, desigur, spunîndu-ne că nu felul procedurii, ci conformitatea cu originalele eterne ale lucrurilor hotărăște asupra gradului mai mic sau mai mare de realitate și, prin urmare, de perfecțiune. Adîncirea punctului de vedere platonician ducea însă necesar la ideea că stă în puterea unei activități omenești specifice — activitatea artistică — să purifice lucrurile de elementele lor reflexe, să le apropie de modelele lor eterne, să le sporească realitatea. Și, de fapt, chiar în generația următoare, Aristotel recunoaște aceasta în legătură cu poezia.

Dacă Platon arăta o mare incomprehensiune pentru artă, pe care o considera o simplă imitație în care realitatea substanțială a lumii slăbește și degenerează, și pentru artiști, pe care îi identifică cu simplii meseriași și cu cei mai dăunători dintre ei, nu aceeași este, așadar, atitudinea lui față de frumusețe. Ba chiar se poate spune că locul pe care îl acordă el frumuseții în sistematica sa este cu deosebire privilegiat,

[1] J. Walter, *op. cit.*, p. 337 și urm.

și accentele pe care expunerea sa le capătă în aceste ocazii dovedesc un sentiment romantic al frumosului, o capacitate de a se exalta care îndrituiește vorba lui Max Schasler[1] că dacă Platon, mare artist el însuși, ia o atitudine negativă față de artă, împrejurarea se explică prin aceea că arta nu devenise încă problemă pentru el, că, artist și fiu al unei mari culturi artistice, pururi vibrînd de sentimentul cald al frumosului, reflecțiunea intelectuală asupra menirii artei trebuia în mod firesc să rămînă la el inferioară.

Frumusețea este pentru Platon ocazia care pune pe om în contact cu absolutul. Lucrul se vede limpede din mitul pe care Socrate îl povestește în dialogul *Phaidros*. În carul lui Platon — ni se spune — dus de doi telegari, dintre care unul se avîntă mereu mai sus și celălalt, nărăvaș, cată spre pămînt, stă sufletul și privește „...dreptatea, aci privește el măsura, aci recunoaște sufletul, nu acea știință care se schimbă cu obiectul și cu ceea ce noi numim real, ci știința cea adevărată și eternă. Și după ce a privit această lume și din adevăr s-a hrănit, coboară sufletul din nou și revine acasă ; vizitiul își duce telegarii în grajd, le pune ambrozie înainte și le astîmpără setea cu nectar... Din sufletele oamenilor, numai acele asemeni zeilor se ridică și înconjură cerul cu ei. Dar caii le supără mereu și numai cu spaimă și osteneală pot ele privi Ființa." Întors pe pămînt, de cîte ori sufletul se găsește în fața Frumuseții, nostalgia Ființei adevărate, întrezărite odată, îl apucă de inimă. „De cîte ori un om privește pe pămînt frumosul își amintește de adevărata Frumusețe, și aripi îi cresc și ar dori să zboare ; dar pentru că aripile nu-l poartă atît de sus, privește în cer întocmai ca o pasăre și uită cele ce sînt sub el și seamănă cu un om bolnav... Dacă vede o față frumoasă, în care se oglindește Frumusețea eternă, sau un corp frumos, începe să tremure și tulburarea trecută îl cîștigă din nou."

Ce putem reține din aceste romantice pagini spicuite în dialogul *Phaidros?* Mai întîi, că printre înfățișările pămîntești, singură frumusețea stăpînește puterea de a ne pune în directă legătură cu lumea eternă în care rezidă Ideile, și anume pe calea iubirii care aprinde sufletul. Apoi, că dacă

[1] Istoricul hegelian al esteticii, autorul renumitei *Kritische Geschichte der Aesthetik*, 1872.

sufletul dovedește și năzuință și capacitate de a adora frumosul, împrejurarea o explică natura și originea acestui suflet : explicație în care reapare, așadar, cunoscutul motiv al reminiscenței platonice. Frumusețea este deci pentru Platon ocaziunea pasiunii mistice prin care sufletul, urmînd indicațiile naturii și originii sale, ia contact cu lumea eternă a Ideilor.

Un alt text interesant al esteticii platonice este dialogul *Ion.* Ion este rapsod din Ephes. Ion se laudă deci a cunoaște bine pe Homer și a ști să-l interpreteze, dar că în materia altui poet, în Archiloc, de pildă, competența sa este mai mică. Acest lucru i se pare ciudat lui Socrate, pentru că cineva care, de pildă, își dă seama că o doctorie este bună, că o mîncare este bună sau că un cal este bun de călărit, trebuie în același timp să cunoască și doctoria, mîncarea sau caii care nu sînt buni pentru funcțiunea lor respectivă.

Astfel vrea să ajungă Socrate la constatarea că cunoștința este un lucru cu totul deosebit de inspirație, căci dacă Ion este priceput homerist, fără a fi expert în Archiloc, lucrul nu se datorește cunoștințelor sale, cum se afirma la început, ci unei alte puteri, și anume inspirației. Prilej, prin urmare, pentru a defini ceea ce este această inspirație. Astfel obținem descrierea interesantă a unui fenomen estetic și psihologic în același timp, fenomenul inspirației artistice. „Văd, Ion, și am să-ți explic numaidecît ce să fie asta. Talentul tău de a vorbi cu îndemînare despre Homer nu e o artă, cum spuneam și adineauri, ci o putere divină care te pune în mișcare, o putere la fel cu aceea din piatra pe care Euripide o numește magneziană, iar poporul heracleană. Piatra aceasta nu numai că atrage inelele de fier, dar le dă și lor puterea de a face, la rîndul lor, același lucru ca și magnetul, adică să atragă alte inele, încît uneori un lanț foarte lung de inele stau suspendate unele de altele. Și puterea tuturor acestora provine din piatra aceea. Tot astfel și Muza insuflă unora entuziasm, și de acești inspirați atîrnă lanțul alcătuit din ceilalți entuziaști, căci toți poeții buni își fac poemele lor frumoase nu prin ajutorul artei, ci în prada inspirației și stăpîniți oarecum de o putere divină. Și tot astfel și componiștii adevărați. Căci, precum cei stăpîniți de delirul corybanților cînd dansează nu sînt în toate mințile, tot astfel și componiștii nu-și compun cîntecele lor frumoase

cînd sînt cu mintea trează, ci cînd se cufundă în ritm și armonie, lăsîndu-se obsedați în prada delirului, ca și bacantele, care numai cît timp sînt posedate scot miere și lapte din fluvii și-și pierd această putere cînd își vin în fire. Același lucru face și sufletul cîntăreților, cum, dealtfel, recunosc și ei."

Oriunde se întîmplă acțiunea epopeii bate inima rapsodului. Simpatia estetică este astfel descrisă de Platon în trăsătura ei fundamentală : „Ei bine, ia spune-mi, Ion, și te rog să nu-mi tăinuiești răspunsul la ce te voi întreba : Cînd recitezi frumos versuri epice și faci cea mai puternică impresie asupra spectatorilor, sau cînd cînți pe Ulise sărind pragul, arătîndu-se pețitorilor și împrăștiind săgeți în fața lui, ori pe Ahile repezindu-se asupra lui Hector, sau tînguirile Andromahei, ale Hecubei sau ale lui Priam, ești tu atunci în toate mințile, sau îți ieși din fire, pe cînd sufletul tău inspirat dăinuiește pe lîngă scenele pe care le recitezi, fie în Itaca, fie în Troia sau oriunde se întîmplă acțiunea epopeii ?"

Dar simpatia estetică este descrisă de Platon și în spectatori, cînd le atribuie convorbitorilor cuvintele : „*Socrate :* Și apoi știi că și pe mulți din spectatori îi faceți să pățească la fel cu voi. *Ion :* Cum să nu știu ? Căci de sus, de pe tribună, îi văd de atîtea ori minunîndu-se, rînd pe rînd, de cele recitate. Ba chiar trebuie să fiu cu foarte multă luare-aminte la ei, fiindcă dacă îi fac să plîngă, la urmă eu rîd și iau de la ei mulțime de bănet, pe cînd dacă îi fac să rîdă pe socoteala mea, mă aleg eu cu plînsul și cu banii pierduți" (trad. rom. Bezdechi).

Aceste importante cîștiguri ale esteticii lui Platon trebuiau să fie adăugite chiar în generația următoare.

II. IUBIREA CA ATITUDINE ESTETICĂ LA PLATON

Am spus că pentru Platon frumusețea este ocazia care face pe cel ce este atins de raza ei să ia contact cu modelele eterne ale lucrurilor. Frumusețea terestră a aparenței este, prin urmare, ocazia ; ținta sînt ideile ; iar mijlocul care ne poartă de la simpla percepție a frumuseții terestre la aprehendarea realității ultime este iubirea, entuziasmul care incendiază su-

fletul. Vom spune atunci că iubirea în filozofia lui Platon este o atitudine estetică. Acest lucru poate să pară ciudat unei conştiinţe moderne. Ceea ce frumuseţea trezeşte în sufletul nostru, noi spunem că este sentimentul estetic, mai ales atunci cînd frumosul este întrupat artistic, cînd este realizat într-o operă de artă. Cînd frumosul este însă aparenţa naturală a unui om, spunem atunci că încercăm admiraţie pentru acel aspect, nu iubire. Admiraţia este un aspect estetic ; iubirea însă este un sentiment etic. Chiar atunci cînd ni se pare că frumuseţea, frumuseţea despre care este vorba nu are o valoare estetică. Dacă aceeaşi frumuseţe, acelaşi ansamblu al părţilor şi aceeaşi unitate a lor ar fi atribuită unei alte persoane, ea ar putea să ne inspire şi mai departe admiraţie estetică, dar nu şi iubire.

Iubirea, despre care socotesc, prin urmare, că este provocată de frumuseţe, este în realitate, pentru sentimentul modern, descătuşată de expresia unei anumite finalităţi de ordin moral în raportul dintre acela care iubeşte şi acela care este iubit. Astfel, nu calitatea estetică provoacă iubirea în sufletul omului modern — chiar atunci cînd el, abuzînd de termeni, spune că iubeşte pe cineva pentru că este frumos — ci altceva, care îşi are sediul său dincolo de suprafaţa aparentă unde de obicei valorile estetice se localizează. În felul acesta deosebim noi hotărît între frumuseţe şi iubire. Iubirea nu mai este pentru noi o atitudine estetică. Ea este altceva, şi vom vedea îndată ce. Atunci nu cumva iubirea despre care vorbea Platon este altceva decît iubirea modernă ? Nu cumva există deosebiri esenţiale între erosul platonician şi erosul modern ? Este o întrebare pe care şi-a pus-o, puţin înainte de a muri, filozoful german Simmel, care a consacrat acestei comparaţii un studiu apărut în cartea sa postumă *Fragmente und Aufsätze*, 1923.

Simmel începe cu observaţia că iubirea platoniciană se îndreaptă către general. Individul nu este, pentru amantul platonic, decît un fel de poartă de trecere către ceva care îl depăşeşte. Cînd iubirea se aprinde în sufletul platonician, ea adoră o valoare generală, Ideea de frumuseţe sau chiar Ideea de bine care străluceşte ca o rază proiectată dintr-un focar înalt pe chipul iubit. În felul acesta e îndreptăţit Simmel să spună că valoarea iubită se găseşte dincolo de individ

şi deasupra lui, în sfera generalului. Dar tocmai această stare de lucruri precizează contrastul cu conceptul modern al iubirii aşa cum a fost analizat de cei mai adînci filozofi ai problemei, precum Scheler, Spranger şi Simmel în *Fragmentele despre iubire*, publicate în revista *Logos*, dar şi în cartea pe care am citat-o.

Ceea ce este caracteristic conceptului modern de iubire — după toţi aceşti gînditori — este iubirea individualului. Marea revelaţie a dragostei este revelaţia individualului. S-a observat că părintele poate să aibă faţă de copilul său două atitudini : să vrea să-l ştie asemeni cu desăvîrşire cu sine, să-l anihileze printr-un gest simbolic de strîngere în propria sa individualitate, să-l reducă la propria sa unitate, să-l facă acelaşi cu sine. Toţi psihologii moderni au observat că aceasta nu este iubire adevărată, ci mai degrabă o formă învăluită a egoismului. Iubirea adevărată — ne-o spune şi Scheler şi Spranger şi Simmel — se bucură, dimpotrivă, de valoarea caracterului individual, de ceea ce este cu desăvîrşire particular în aspectul iubit. O mamă care îşi iubeşte într-adevăr copilul îl iubeşte pentru ceea ce este deosebit în el, nu pentru ceea ce poate avea comun cu sine. De aceea în iubire, unul din izvoarele cele mai generoase de farmec este uimirea, descoperirea continuă, aflarea în persoana pe care o iubeşti a unor aspecte noi, a unor lucruri care îi aparţin numai ei, a unor laturi absolut particulare. Iată deci o deosebire esenţială între erosul platonician, dirijat către general, şi erosul modern, orientat către particular, către individual.

Fiind îndreptată către general, iubirea platoniciană nu este exclusivă. Acela care iubeşte după spiritul platonic poate să dea obiecte felurite şi simultane aspiraţiei sale. Unul dintre obiectele iubirii nu înlătură alte obiecte posibile ale ei. Cel care iubeşte în spirit platonician poate iubi mai multe fiinţe dintr-o dată, de vreme ce în fiecare deopotrivă el întrevede acea răsfrîngere a generalului, a Ideii.

Iubirea modernă însă este exclusivă pentru că se îndreaptă asupra individualului, care este în acelaşi timp unic şi de neînlocuit. De aceea putem să completăm observaţia lui Simmel, spunînd că ceea ce alcătuieşte un atribut esenţial al conceptului modern de iubire este imperativul fidelităţii, al ataşării de obiectul preţuit ca individual, unic şi de neînlocuit.

În sfîrşit, iubirea platonică se îndreaptă asupra unei însuşiri precise a unei fiinţe, şi anume asupra frumuseţii sale. Altfel se întîmplă însă în erosul modern: aci punctul de aplicare al sentimentului nu este niciodată o însuşire precisă, ci este totalitatea care alcătuieşte aceà fiinţă. Chiar dacă iubirea a putut să fie trezită la început de anumite însuşiri, ea continuă, dovedindu-şi astfel adevărata ei fire, chiar atunci cînd acele însuşiri au dispărut. De aceea o temă foarte des reprezentată, şi una dintre cele mai mişcătoare ale literaturii moderne, este tema iubirii continuate dincolo de dezastrele vîrstei. Dincolo de pierderea însuşirilor care au sedus odată, iubirea persistă pentru că nu este legată de aceste însuşiri, ci de totalitatea persoanei. De aceea iubirea în sensul modern rezistă şi decepţiilor celor mai cumplite. Chiar atunci cînd subiectul iubirii se dovedeşte nedemn, inferior, iubirea stăruie să vibreze în sufletul omului modern, pentru că el se leagă de fiinţă ca totalitate, nu de anumite atribute care i-ar fi aplicate oarecum dinafară. Aci întîmpinăm o latură profund mistică a erosului modern. Intervine în această iubire ceva din vechea vorbă a lui Eckhart, misticul de la sfîrşitul evului mediu, care spunea că trebuie să iubim pe Dumnezeu nu pentru că are cutare sau cutare însuşire, ci numai pentru că El este, există. Ceea ce îmbrăţişezi în iubirea pămînteană este, de asemeni, faptul simplu şi nud al existenţei. Gîndiţi-vă la iubirea tragică, deznădăjduită a unei mame pentru copilul ei lipsit cu totul de orice însuşiri, care poate fi debil mintal, rău sau chiar scelerat, şi care persistă cu toate acestea, pentru că ea se îndreaptă către existentă. nu către atributele sale.

Ultima caracteristică de căpetenie pe care o pune în lumină Simmel este aceea că iubirea platoniciană nu cere reciprocitate. Fiind orientată către general şi către nişte însuşiri care pot să nu aibă nimic comun cu centrul însuşi al persoanei, erosul platonic nu cere nici reciprocitate. Este adevărat că în Platon există un pasaj care ar dovedi, totuşi, că în conceptul antic al iubirii există şi noţiunea unei relaţii, şi anume mitul pe care în *Banchet* (*Symposion*) îl povesteşte Aristofan. După Aristofan fiinţele ar fi fost duble, dar printr-o voinţă a Creatorului ele s-au separat la un moment dat, de unde nostalgia şi nelinişţea perpetuă a omului de a-şi găsi jumătatea cu care a fost întrunit, cîndva, în aceeaşi fiinţă. S-ar părea deci, interpretînd spiritul acestei vechi legende, că în iubirea platonică există o conştiinţă a unei relaţii, conştiinţa comunicării a două individualităţi, destul de asemănătoare cu imperativul reciprocităţii în iubirea modernă. Ceea ce este interesant însă, observă Simmel, este că fuziunea acestor individualităţi tinde să integreze ceva general şi superior, în care individualităţile ca atare se anulează şi dispar. Dimpotrivă, erosul modern fiind legat de totalităţile vii şi insolubile ale indivizilor pe care raportul iubirii îi uneşte, reclamă reciprocitatea şi se simte nedreptăţit cînd aceasta lipseşte.

Iată cîteva trăsături care, într-adevăr, deosebesc erosul platonician de erosul modern, cîteva trăsături culese din analizele lui Platon şi care într-un mod foarte sugestiv pot fi puse în paralelă şi contrast cu alte trăsături pe care Simmel le recunoaşte că sînt proprii şi esenţiale iubirii moderne. Dacă lucrurile stau însă aşa, atunci înţelegem de ce iubirea putea să fie atitudine estetică la Platon. Ce caracterizează, în adevăr, atitudinea estetică, mai ales ce caracterizează acea atitudine estetică proprie conştiinţei antice? Anticii, din punct de vedere al tipologiei estetice stau în unghiul apolinicului, ceea ce înseamnă că pentru ei frumuseţea este o valoare care se găseşte la o anumită distanţă de subiect, iar raporturile pe care anticul le întreţine cu obiectul artei sau al frumuseţii sînt raporturi de contemplaţie distantă şi oarecum rece.

Dar şi în iubirea platonică găsim acea dimensiune care separă pe individ de obiectul iubirii sale. Iubirea în felul acesta poate fi considerată, într-adevăr, ca un act de contemplaţie, la fel cu acela care se dezvoltă în faţa frumosului. Această situaţie însă s-a pierdut pentru moderni şi de aceea ne este nouă atît de greu să asimilăm atitudinea estetică cu iubirea.

Iubirea, în conceptul modern, este neapărat legată de ideea unei diferenţe între mine şi obiectul pe care îl iubesc; ea se desăvîrşeşte totdeauna sub semnul unei conştiinţe luminate asupra diferenţei dintre propriu şi eterogen. Cu toate acestea, individualul, asupra căruia se îndreaptă iubirea modernă, degajează un fel de intimitate, o căldură de interior care anulează distanţa mîndră şi rece de obiectul iubit şi care

în antichitate putea să inspire, în raport cu el, o adevărată atitudine estetică.

Iubirea modernă, desăvîrşindu-se în atmosfera de intimitate a individualului, nu poate să se satisfacă în simpla contemplaţie estetică: ea cere solicitarea acelui individual. În ultima intenţie a iubirii moderne se recunoaşte dorinţa de a ajuta ca acea viaţă individuală, cu caracterele ei proprii, să înflorească cît mai deplin în originalitatea ei, şi de aceea iubirea modernă devine activă, intervenind uneori eroic, pentru a ocroti aspectul individual fermecător care a cucerit inima noastră. Iubirea modernă vrea să vadă crescînd, dezvoltîndu-se, prosperînd mănunchiul de însuşiri individuale asupra căruia s-a dirijat raza ei. În intenţia iubirii moderne e un factor activ, generos. În sfîrşit, îndreptîndu-se asupra individualului, iubirea modernă găseşte aci termenul mediu care îi permite extinderea asupra aspectelor celor mai particulare ale naturii şi asupra întregii creaţii, chiar a celei mai umile. Această tendinţă a iubirii moderne a degajat-o şi a ilustrat-o, ca nimeni altul, marele erou al creştinismului apusean, sfîntul Francisc din Assisi. Iubirea în sens modern nu mai are astfel răceala care ne izbeşte din aspectele ei antice. Ea este o iubire pătrunsă de sens altruist, care cere intervenţie de fapt, cheltuială de sine pentru ca, prin eforturi concentrate, valoarea individuală să nu mai fie dată ca hrană contemplaţiei, ci să fie propusă ca o temă efortului nostru de creaţie.

III. PLATON ŞI ARISTOTEL. CATHARSISUL ARISTOTELIC

De la Aristotel nu ne-a rămas o scriere de estetică generală, ci numai una de estetică aplicată, *Poetica* sa. Dezvoltările aplicative ale *Poeticii* afirmă însă două propoziţii principale: pe de o parte, Aristotel aderă la punctul de vedere al teoriei imitaţiei; pe de altă parte, cu ocazia comparaţiei dintre istorie şi poezie, Aristotel afirmă şi un alt punct de vedere decît acela al imitaţiei, anume acela al unei arte concepute ca o prelucrare a realităţii, în sensul unei reliefări mai intense a caracterelor ei necesare. Astfel, întrebîndu-se dacă poezia este superioară istoriei sau dimpo-

trivă, Aristotel răspunde că superioritatea este a acelei dintîi, pentru că istoria înfăţişează lucrurile aşa cum s-au întîmplat, pe cîtă vreme poezia aşa cum ele ar fi trebuit să se întîmple. Poezia prelucrează deci realitatea, apropiind-o de idealul ei etern şi necesar.

Dar deosebirea dintre estetica lui Aristotel şi a lui Platon, pentru a fi bine înţeleasă, trebuie pusă în legătură cu deosebirea generală dintre sistemele lor filozofice. Este necesar deci să spunem cîteva cuvinte despre relaţiunile sistemului lui Platon cu acel al lui Aristotel, ca din această confruntare să vedem mai limpede care sînt contribuţiile esteticii lui Aristotel.

În explicaţia generală a naturii, Platon a întrebuinţat mijloacele pe care Socrate le preconizase mai înainte pentru cunoştinţa vieţii morale. După cum Socrate năzuia în toate împrejurările să obţină definiţii, pentru ca, înzestrat cu aceasta, să poată ajunge la norme de acţiune, tot astfel de definiţii încearcă să obţină Platon, numai că el le hipostazează în forma unor idei eterne adevărata realitate.

Deşi ca disciplină generală Aristotel menţine ca obiect al ştiinţei preocuparea de a stabili tipuri generale ale lucrurilor, totuşi pe acestea nu le mai concepe ca existenţe superioare şi independente de existenţa obiectelor, ci le concepe ca pe nişte produse ale minţii noastre.

Care sînt principalele argumente ale filozofiei lui Aristotel în *Metafizica* sa (I, 9; XII, 13; XIII—XIV), în împotrivirea ei faţă de teza platoniciană? Mai întîi, spune Aristotel, calităţile comune şi persistente pe care le definesc Ideile pot fi nu numai substanţe, ele pot fi şi cantităţi sau calităţi. Dar Ideile de calitate, cantitate şi relaţii pot fi substanţe? După spiritul platonician nu, de vreme ce numai Ideea de substanţă poate fi ea însăşi substanţă.

Dar mai departe. O definiţie este compusă dintr-un gen şi o diferenţă. Spunem, de pildă, că omul este un animal biped. Atunci omul ar ţine de două substanţe şi, prin urmare, unitatea Ideii sale ar fi compromisă prin multiplicitatea atributelor pe care nu le poate deţine decît de la o altă serie de Idei.

Apoi, Ideea fiind unitatea lucrurilor asemănătoare, observăm că un obiect şi Ideea sa sînt şi ele două lucruri asemănătoare, şi atunci ar trebui ca, din această clasă compusă

din doi membri, să extragem un al treilea termen, care să fie substanţa acestor două realităţi comparate între ele. Să presupunem că obţinem o Idee care ar generaliza asupra grupei omul şi Ideea sa, nimic nu ne împiedică să căutăm Ideea substanţială care ar corespunde, la rîndul ei, acestor trei obiecte ale gîndirii. Tendinţa de a stabili Idei, faţă de situaţia care constă în multiplicarea obiectelor prin Ideile lor, se prelungeşte la infinit şi face imposibilă cugetarea lor.

În sfîrşit, existenţa Ideilor permanente şi eterne nu explică variabilitatea aspectelor sensibile. Ceea ce teoria platoniciană nu explică este trecerea de la unitatea şi eternitatea Ideilor la variabilitatea lumii concrete. Lumea sensibilă era explicată de către Platon prin participarea lor la un principiu superior şi transcendent, dar această participare nu explica şi schimbarea obiectului, variaţiile sale, evoluţia lucrurilor, şi atunci o reformă devenea necesară. Platonismul trebuia întrecut, şi încercarea o executa Aristotel cînd spune că „substanţa realităţii este fiinţa ca fiinţă". Nu printr-un principiu superior şi transcendent obiectelor sensibile încearcă Aristotel să explice această realitate, ci printr-unul activ în interiorul realităţii. Acest principiu activ este cauza care face realitatea să promoveze necontenit către stări de determinare din ce în ce mai precise.

Procesul realităţii este, prin urmare, un proces evolutiv, constînd într-o trecere treptată de la potenţă la entelehie, într-o realizare continuă, într-o actualizare necurmată. Pentru a face sensibil acest punct de vedere, Aristotel — împrejurarea este importantă şi sugestivă pentru noi — foloseşte tocmai exemplul operei de artă care actualizează o formă în blocul mai înainte amorf al marmurei.

În felul acesta, deosebirea dintre estetica lui Platon şi a lui Aristotel se încadrează bine în deosebirea care separă filozofia lor generală. Arta este pentru Aristotel de formă mai precisă, iar, pe de altă parte, la un nivel de idealitate mai înaltă. Se înţelege că atîta vreme cît nu se situa într-un punct de vedere asemănător, Platon nu putea vedea care să fie utilitatea artei. Platon nu putea găsi nici o utilitate acestei arte, care nu părea a face decît să dubleze obiectele simţurilor noastre, ele însele umbre fugitive ale Ideilor. Această lipsă de utilitate a artei compromite demnitatea sa, de unde şi

condamnarea filozofică a artei, pe care Platon o pronunţă cu o severitate care a uimit veacurile.

Cînd însă arta apare ca un moment în procesul evolutiv al realului, rostul ei se justifică : ea nu mai este acum o dedublare a realităţii, ci este o etapă nouă în cuprinsul ei. Astfel, punîndu-ne întrebarea la care din cele două poziţii afirmate de Aristotel trebuie să ne fixăm ca la aceea care îi corespunde mai bine : la punctul de vedere al teoriei imitaţiei sau la punctul de vedere al idealismului imanent, trebuie să mărturisim că aceasta din urmă se încadrează cu mult mai bine în filozofia lui generală.

Dar interesantul text al *Poeticii* lui Aristotel cuprinde, afară de astfel de păreri asupra naturii poeziei, şi o serie de detalii aparţinînd unei estetici obiective — cum am numi-o azi — ca atunci cînd fixează cîteva din condiţiile de structură ale operei poetice. Dar pentru că acestea nu ating chiar problemele de estetică generală pe care le urmărim aci, le vom lăsa la o parte, rămînînd să ne ocupăm de a treia latură a esteticii lui Aristotel, contribuţia sa în estetica subiectivă.

Care este deci pentru Aristotel efectul poeziei în sufletul nostru ? Deşi Aristotel se ocupă de totalitatea genurilor poetice, în această din urmă privinţă nu se pronunţă decît cu ocazia tragediei, şi anume în cap. VI, § II, unde scrie : „tragedia este imitaţia unei acţiuni grave şi complete, avînd o întindere limitată, prezentată într-un limbaj plăcut şi într-un fel care permite ca părţile care se combină să subziste în mod separat, dezvoltîndu-se prin personaje care acţionează, nu prin intermediul unei naraţiuni şi operînd prin milă şi teamă curăţirea pasiunilor de aceeaşi natură".

Termenul de curăţire sau purgare, pe care îl întrebuinţează Aristotel aci, este termenul grecesc de „catharsis", în jurul căruia se cunoaşte în istoria esteticii o lungă, amplă şi destul de confuză dezbatere.

Efectul tragediei este însă un efect plăcut, ca al poeziei în genere, şi Aristotel trebuia neapărat să se oprească în faţa întrebării : cum nişte pasiuni, în împrejurările comune ale vieţii, atît de tulburătoare, ca mila şi teroarea, pot, în împrejurarea tragediei, să devină plăcute ? Această situaţie paradoxală o observase mai înainte şi Platon cînd în *Republica* sa scrisese : „Atunci cînd ascultăm pe un tragic care

ne înfățișează un erou îndurerat, ne bucurăm și însoțim pe acest erou cu mila noastră și admirăm pe poet cu atît mai mult cu cît a reușit să obțină în mod mai puternic acest efect; în cazul suferinței noastre însă, ne facem o mîndrie din a rămîne bărbați; ceea ce în cazul tragediei este un izvor de satisfacție, de plăcere, de bucurie, în viața practică ne împinge mai degrabă către jale și către lacrimi".

Prin urmare, două contrarietăți observă Platon: pe de o parte, ciudata reacțiune care ne face ca, pentru niște lucruri care în viața practică ne îndurerează, să resimțim plăcere cînd le întîlnim transpuse în tragedie, iar, pe de altă parte, împrejurarea după care în tragedie consimțim la durerea căreia în viața practică căutăm să ne împotrivim, rămînînd bărbați.

Problema era pusă, trebuia însă rezolvarea ei, iar rezolvarea sta tocmai în fenomenul acesta al „curățirii". Ce fel de curățire însă? Aci textul rămîne obscur. Aristotel ne spune că tragedia operează prin milă și teamă curățirea pasiunilor de aceeași natură. Este vorba însă de curățirea pasiunilor de elementul impur care s-ar găsi în ele, ori de curățirea de pasiuni a sufletului? Ni se spune anume că în fenomenul cathartic elementele impure ale pasiunilor sînt expulzate, mila și teama rămînînd curate, sau ni se afirmă că toate pasiunile sînt izgonite prin efectul tragediei și că, în felul acesta, sufletul ajunge la o sublimă insensibilitate? Aceasta este problema împrejurul căreia au variat interpretările catharsisului aristotelic.

Despre catharsis Aristotel mai vorbește în *Politica* sa. Este cu totul necesară citirea acestui capitol (al VII-lea din cartea VIII) pentru a vedea în ce împrejurări mai apare o nouă aluzie la fenomenul cathartic și pentru că pasajul este menit să completeze ideile noastre asupra esteticii lui Aristotel, întrucît aici este vorba de efectele pe care muzica poate să le producă în sufletul omenesc și de justa atitudine pe care morala și educația trebuie să le solicite în fața ei. (Pasajul se găsește în traducerea Bezdechi în cartea V, cap. VIII). „Ne însușim — spune Aristotel — diviziunea cîntecelor făcute de către filozofi; și vom distinge, ca și ei, cele etice, practice (animate) și cele entuziaste. În teoria acestor autori, fiecare dintre aceste cîntece corespunde la o armonie specială, care îi este potrivită. Plecînd de la aceste

principii, credem că se pot trage din muzică mai multe feluri de foloase; ea poate servi în același timp să instruiască spiritul și să purifice sufletul, dar vom reveni mai clar, cu privire la acest subiect, în studiile despre *Poetică*. În al treilea loc, muzica se poate întrebuința ca recreațiune și poate servi să destindă spiritul și să-l odihnească de lucrările sale. Evident, va trebui să ne servim deopotrivă de toate armoniile, însă în scopuri deosebite pentru fiecare din ele. Pentru studiu, se vor alege cele mai etice; cele mai animate și cele mai entuziaste vor fi alese pentru concerte, unde cineva poate auzi muzică fără să facă el însuși. Aceste întipăriri pe care cîteva suflete le încearcă așa de puternic sînt simțite de către toți oamenii, deși în grade deosebite; toți, fără excepție, sînt inspirați de către muzică spre milă, teamă, entuziasm. Cîteva persoane, continuă Aristotel, sînt mai simțitoare la aceste întipăriri decît altele; se poate vedea cum, după ce au auzit o muzică care le-a zguduit sufletul, ele se calmează deodată, ascultînd cîntecele sfinte; este pentru ele ca o vindecare și o purificare morală. Schimbările acestea bruște se petrec și în sufletele acelora care s-au lăsat, în voia farmecului muzicii, să simtă mila, groaza sau oricare altă pasiune. Fiecare auditor este mișcat, după cum aceste senzațiuni au lucrat mai mult sau mai puțin asupra lui, însă toți, cu foarte mare siguranță, au încercat un fel de purificare și se simt ușurați mulțumită plăcerii pe care au gustat-o. Pentru același motiv, cîntecele care purifică sufletul ne dau o bucurie nevătămătoare; de aceea armoniile și cîntecele prea mișcătoare trebuie să le lăsăm în seama artiștilor ce execută muzica la teatru."

Iată, prin urmare, cîteva idei, nelipsite de contradicții, dealtfel, asupra rolului cathartic al muzicii. Pasajul din *Politica*, prin urmare, consemnează fenomenul purgării sufletești prin muzică, pasajul respectiv din *Poetica* consemnează același fapt pentru împrejurarea tragediei — și împrejurarea apropierii dintre muzică și tragedie alcătuiește o adîncă și productivă idee — însă mecanismul interior al catharsisului, al purgării sufletului de anumite pasiuni, sau al purgării acestor pasiuni, nu este explicat nicăieri de către Aristotel.

Care sînt deci tipurile de interpretare ale catharsisului aristotelic? Pe de o parte, interpretarea clasică franceză,

dată de Corneille (*De la tragédie*) și adoptată de mulți scriitori mai apoi, după care tragedia reușește să combată în noi pasiunile care au dus la ruina eroului tragic. Dacă o tragedie expune deci împrejurările nefaste ale avariției sau ale geloziei sau ale setei nesăturate de glorie, spectacolul relelor care decurg din aceste pasiuni, trezind milă și teroare, reușește să combată în mine însumi gelozia, avariția, setea nesăbuită de glorie. Tragedia ar fi un fel de fabulă inventată pentru a ne arăta efectele unor pasiuni primejdioase pentru a le putea combate în propriul nostru suflet.

O altă interpretare celebră a catharsisului este aceea pe care a dat-o Lessing în *Hamburgische Dramaturgie* (Abs. 74 și urm.), o interpretare făcută anume pentru a se împotrivi vechii interpretări clasice franceze, dar care în esența ei rămîne tot o interpretare moralizatoare a fenomenului cathartic. Catharsisul aristotelic, spune Lessing, nu devine limpede decît reflectînd la împrejurarea că mila este și ea un fel de teamă, și anume teama pentru soarta proprie. Prin urmare, dacă tragedia degajează în noi aceste două efecte, înseamnă că în realitate ea reușește să echilibreze teama de destinul propriu cu teama pentru destinul străin: cu alte cuvinte, ea corectează ceea ce în noi ar fi egoism nesimțitor pentru soarta străină, dar în același timp temperează și ceea ce în noi ar fi exaltare, lepădare exaltată de noi înșine în împrejurarea solidarității totale cu destinul unui semen. Evitînd ambele aceste extreme, sufletul reușește să ajungă în cazul catharsisului la un fel de frumos echilibru moral. Perfecția caracterului ar fi consecința ultimă și cea mai adîncă pe care catharsisul aristotelic, după interpretarea lui Lessing, ar provoca-o în noi.

Dar, pentru că aceste interpretări se grupează mai degrabă în categoria mai largă a catharsisului înțeles ca o purgare a sufletului de pasiuni, este necesar a fi amintită și cealaltă înțelegere tipică a fenomenului. Astfel, pentru H. Siebeck (*Aristotel*, 1899) catharsisul tragic n-ar fi altceva decît purgarea pasiunilor înseși, temperarea milei și teroarei prin chiar însăși virtutea prezentării lor estetice.

În sfîrșit, în epoca contemporană am mai avut o nouă interpretare a catharsisului aristotelic, de data aceasta nu provenind de la un poet cum a fost Corneille, sau de la un

filozof și estetician ca Lessing, ci pornind de la un filolog clasic. Este interpretarea pe care o găsim în cartea lui Jacob Bernays: *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Drama*, apărută în 1880.

Contribuția lui Bernays este importantă pentru că ea a arătat că termenul de catharsis este împrumutat nomenclaturii medicale. Aci ar fi vorba însă de întrebuințarea metaforică a termenului și anume în sensul eliberării sufletului de un element pasional, care se găsește în oricare din ele. Bernays vorbește chiar de o substanță afectivă a sufletului (*Mitleidstoff*), pe care tragedia n-o răscolește decît pentru a o elimina mai ușor.

Această interpretare, pentru timpul nu prea îndepărtat al lui Bernays, putea fi surprinzătoare — pentru noi a devenit însă familiară și ușor de înțeles, pentru că, între timp, cineva care nu pornea de la estetică și nici de la studiul filozofiei vechi, medicul Freud, dezvoltînd conceptul catharsisului, l-a retransformat într-o noțiune medicală aducîndu-l oarecum la sensul lui propriu. Mecanismul eliberării de anumite complexe comprimate în inconștientul nostru, prin difuziunea largă de care ideile lui Freud s-au bucurat, este astăzi ușor de înțeles de noi și ne face receptivi pentru interpretarea pe care Bernays o dăduse mai înainte catharsisului tragic.

IV. PLOTIN

Deosebirea dintre Platon și Aristotel a fost caracterizată uneori ca aceea care separă idealismul transcendent de idealismul imanent. Și această deosebire a fost concepută ca una menită să sistematizeze întregul domeniu al istoriei doctrinelor de estetică. În expunerea acestui domeniu, întîmpinăm acum un estetician care întrece oarecum contrastul dintre idealismul transcendent și idealismul imanent și care ne dovedește, prin exemplul său, că acest contrast nu este ireductibil și că termenii lui pot intra într-o sinteză nouă.

Esteticianul care pare să se fi însărcinat cu această dovadă este filozoful Plotin (apr. 204—270 p. Cr.) Activitatea literară a lui Plotin începe tîrziu; abia după vîrsta de 50 de ani începe el să-și redacteze sistemul, care după moartea sa este grupat și organizat de un școlar devotat al lui (care i-a

scris și viața, Porphyros), în șase *Eneade*, adică în șase grupe de cîte nouă cărți. Viața sa curată, firea sa mistică și, am spune, romantică, a impus multă stimă contemporanilor, și el a rămas în istoria filozofiei cu aureola unei vieți de un înalt eticism.[1]

Tratatul despre frumos a fost considerat de către unii din comentatorii lui Plotin ca o simplă parafrazare a unora dintre pasajele cuprinse în *Phaidros*, textul principal al esteticii lui Platon. De curînd însă cercetătorii istoriei filozofiei au dovedit în combinația gîndirii lui Plotin urma unor influențe aristotelice chiar în constituirea esteticii sale, și, prin însăși unirea acestor înrîuriri, ideile lui despre frumusețe și artă merită să fie studiate cu atenție.

Contrastul dintre unitate și multiplicitate este problema esențială a gîndirii grecești. Încă din zorii acestei gîndiri, de la filozofii eleați, s-a observat că lumea înșelătoare a simțurilor este o lume multiplă și variabilă, iar gîndirea filozofică și-a fixat încă de pe atunci scopul de a se ridica peste această variabilitate înșelătoare, pentru a surprinde unitatea în care aceasta se poate sistematiza, făcînd astfel din cunoștința unității lucrurilor adevăratul obiect al filozofiei.

Unitate urmărește să obțină în diversitatea efectivă a opiniilor morale Socrate. Tendința către unitate inspiră teoria Ideilor a lui Platon. Unitate, în sfîrșit, este pentru Plotin adîncul cel adevărat al lumii, pe care filozofia trebuie să-l atingă. Unitatea însă nu se poate manifesta, ea nu se poate ridica cu ultimul triumf peste multiplicitate, decît găsindu-se confruntată cu aceasta din urmă. De aceea unitatea, care în cugetarea lui Plotin se confundă cu conceptul suprem al divinității, emană din sînul său multiplicitatea. Lumea este pentru Plotin o emanație reprezentînd o succesiune de ipostaze felurite, printre care spiritul sau rațiunea, sufletul și materia.

Conceptul de emanație seamănă oarecum cu conceptul modern de evoluție. O deosebire importantă există însă între ele și ea trebuie precizată, pentru că numai în felul acesta ideea de emanație devine la rîndul ei mai clară. Și în evolu-

[1] Textele care privesc estetica se găsesc în I-a *Eneadă*, cartea a VI-a (constituind tratatul „despre frumos"), dar și în alte părți ale *Eneadelor*, precum în cartea a VIII-a din *Eneada* a V-a.

ție avem o succesiune de forme, dar, în trecerea de la una la alta, forma care produce o formă următoare se pierde odată cu producerea aceleia, pe cîtă vreme, în teoria emanației, unitatea care emană felurile diverse ale realului nu se pierde, ci continuă să existe neschimbată.

În oricare dintre ipostazele sale, realitatea păstrează însă nostalgia unității din care s-a desprins altădată, și atunci un mobil activînd puternic în oricare dintre planurile realității este reîntoarcerea către unitatea din care ele au emanat. Procesul realității se desfășoară, prin urmare, pe două brațe, dintre care unul este regresiv, însemnînd trecerea de la unitate către multiplicitatea din ce în ce mai vastă și mai haotică, dar și dintr-un braț progresiv, constînd din aspirația acestora către unitatea primitivă. În sufletul omenesc acest îndemn de a recuceri unitatea de care sufletul își reamintește este ceea ce Plotin numește extazul. Extazul este expresia înapoierii în sînul unității divine. Interesant este de observat că și Plotin punea ca ultim scop al filozofiei cunoașterea Ideilor, revenirea la patria eternă înrudită cu sufletul omenesc, în care Ideile rezidă. Dar atitudinea sufletului înapoiat la locul său originar nu era pentru Platon extaz, ci contemplație, iar cînd spunem contemplație înțelegem, în același timp, și distanța menținută între subiectul care contemplă și obiectul contemplat. În Plotin nu mai este vorba de contemplația Unității, dar de confundarea cu ea, un fel de asimilare a ființei proprii cu substanța unității divine.

Estetica lui Plotin, așa cum este expusă în feluritele locuri ale *Eneadelor*, dar mai cu seamă în cartea a șasea din prima *Eneadă*, începe prin distincția dintre frumusețea sensibilă și frumusețea morală. Despre cea dintîi varietate a frumosului, despre frumusețea obiectelor, Plotin începe prin a arăta că ea este o frumusețe prin participare, pe cîtă vreme frumusețea morală, adică frumusețea faptelor, frumusețea virtuților, frumusețea științelor, este o frumusețe în sine. Chiar din această simplă distincție se poate presimți încotro va merge preferința lui Plotin și, în ierarhizarea acestor felurite varietăți ale frumosului, care dintre ele va ocupa planul celei dintîi prețuiri. Acest plan va fi ocupat, fără îndoială, de către frumusețea morală. Dar că frumusețea sensibilă este ea însăși o frumusețe prin participare la

un principiu spiritual, această stare de lucruri caută s-o dovedească Plotin prin următoarele trei argumente :

Mai întîi, o parere foarte răspîndită în vremea sa era că frumusețea constă în niște simple însușiri ale obiectului frumos, ca, de pildă, acordul sau simetria părților între ele și cu întregul. Încă din timpurile acestei antichități tîrzii întîlnim astfel propoziția care va caracteriza în veacul nostru punctul de vedere al esteticii formaliste. Dacă însă acordul părților între ele și cu întregul ar fi rațiunea suficientă a frumuseții, atunci frumos ar putea fi și un obiect ale cărui părți ar fi urîte. Am putea vorbi, de pildă, de frumusețea sufletului unui criminal sau al unui om pervers, numai cu condiția ca elementele perverse și scelerate ale acelui suflet să se găsească între ele într-un just acord.

Apoi, dacă rațiunea frumuseții este de un caracter pur formal, atunci nu se explică cum putem vorbi de frumusețea unor însușiri simple, ca atunci cînd amintim despre un sunet frumos, o culoare frumoasă, frumusețea luminii soarelui sau a focului. Aceste însușiri simple nu sînt combinări de elemente și, prin urmare, frumusețea în ele nu poate să rezulte din acordul părților care le compun. Evident, acest argument, în lumina analizei științifice moderne, este ceva mai slab, deoarece calitățile simple ale sunetului sau luminii sînt ele însele în realitate produsul unui acord între părți, a unui acord de vibrații atmosferice sau eterice și din care se dezvoltă un efect total.

În sfîrșit, dacă rațiunea frumuseții sensibile ar rezulta din niște raporturi pur formale, atunci nu se explică împrejurarea care permite să acordăm calificativul de frumos atît unor obiecte sensibile, cît și unor manifestări ale vieții morale. Frumusețea obiectelor sensibile, prin urmare, se produce prin participare, și în felul acesta ajunge Plotin să determine caracterul de spiritualitate al frumuseții nu numai în manifestările sale morale, dar și în aspectele sale sensibile.

Cum se produce însă această frumusețe ? Prin intervenția Ideii, răspunde Plotin. Însușirile formale de unitate și acord sînt, fără îndoială, caracteristice pentru frumusețea obiectelor, decît că aceste însușiri nu sînt, la rîndul lor, decît produsul intervenției Ideii în lumea materială. Lumea materială, după natura ei, este o lume a multiplicității haotice, confuze. Cînd Ideea intervine în această lume materială, ea

introduce unitatea ei intrinsecă în această multiplicitate, și atunci sufletul recunoaște prezența unui principiu înrudit cu sine, prezența Ideii sau, cum o mai numește el, a „formei interioare“ (*endon eidos*), care a unificat materialitatea disparată. În acest punct ni se pare că se întrunește în mod armonic vechiul motiv al reminiscenței platoniciene cu motivul prin excelență aristotelic al imanenței Ideii. În acest punct se declară sinteza platonico-aristotelică pe care estetica lui Plotin reușește s-o realizeze.

Cum se va situa, într-acestea, arta în sistemul lui Plotin ? Vom întîlni la el vechea condamnare platoniciană a artei sau, dimpotrivă, vom întîlni aceeași înțelegere și prețuire înaltă a ei, care a alcătuit unul dintre principalele merite ale contribuției lui Aristotel ? Arta este prețuită într-un grad înalt de către Plotin, și motivul filozofic al acestei prețuiri stă tocmai în elementele aristotelice pe care el a izbutit să le asimileze în propria sa cugetare. Arta reprezintă un grad superior de unificare și realitate ; ea este o etapă nouă în creațiune, nu o simplă imitație, așa cum lucrurile erau înfățișate mai înainte de către Platon. Aici însă o inovație foarte interesantă și unul dintre caracterele de seamă ale esteticii filozofului nostru : pentru Plotin, elementul de unificare în cazul artei nu este însă Ideea ca forță metafizică, activînd în real, ci este însuși sufletul artistului. În această privință, textul lui Plotin este cum nu se poate mai clar cînd, în cartea a VIII-a din *Eneada* a V-a, ne spune că : „frumusețea provine de la formă, care din principiul creator trece în creatură, după cum în artă frumusețea trece din artist în opera sa“. Energia care unifică materialul difuz al unei opere de artă este, așadar, pentru Plotin, propriul suflet al artistului.

Consecința acestei ușoare modificări este de o importanță foarte mare, căci artistul era considerat în trecut mai degrabă ca un element inferior al societății. Artistul era pentru Platon un meseriaș de un grad ceva mai înalt, dar a cărui operă nu atingea în demnitate nicidecum pe aceea pe care o execută filozofii, politicii sau militarii. Precizarea pe care Plotin o aduce acum este una dintre primele ilustrații ale unei noi orientări a opiniei, în sensul stimei și entuziasmului pentru artist și pentru marea lumină de idealitate pe care o răsfrînge din sufletul său. Este aci, fără îndoială, un semn

că vechea concepţie a artizanatului artistic se găsea în declin şi că ne aflăm în zorii unei preţuiri mai drepte pentru fiinţa şi opera creatorilor de artă.

Oricare ar fi preţuirea pe care Plotin o acordă artei şi creatorului său, stima sa cea mai mare merge însă către frumuseţea morală, nu către frumuseţea sensibilă, şi în această privinţă el ne reaminteşte exemplul, devenit de atunci retoric şi şcolar, al acelui erou al virtuţii şi înţelepciunii antice, al lui Ulise, care a reuşit să se desfacă de farmecele Circeei sau ale lui Calypso, pentru a urma căile virtuţii. Exemplul este desigur invocat pentru a stimula în noi hotărîrea de a ne abate de la frumuseţea sensibilă, a cărei frecventare poate să aibă urmări fatale pentru dezvoltarea şi puritatea sufletului nostru şi pentru a ne îndruma către cealaltă frumuseţe, care este mai preţioasă şi mai adevărată, pentru că cea dintîi îşi extrage valoarea sa abia prin participarea la cea din urmă. Vechea prejudecată platoniciană împotriva artei izbuteşte astfel să strecoare chiar în sufletul lui Plotin o anumită îndoială.

Aci intervine însă o nouă trăsătură importantă a esteticii lui Plotin. În estetică, chiar astăzi domneşte părerea că satisfacţia artistică este o situaţie omenească universală, că oricine o poate simţi vibrînd în el, că este suficient să ne găsim în faţa obiectului estetic pentru ca situaţia estetică subiectivă să apară şi că, în definitiv, această situaţie are în ea un caracter necesar şi universal. Kant, care a sistematizat părerile cele mai răspîndite în materia noastră, a formulat şi acest punct. Iată însă că această părere, atît de generală, nu este şi părerea lui Plotin: nu toţi oamenii, după el, sînt în stare să se apropie de frumuseţe şi să se bucure de ea. Pentru aceasta, Plotin ne asigură că este nevoie de o anumită predispoziţie sufletească, şi pentru a întări această părere, Plotin invocă exemplul celor care iubesc.

Sînt astfel anumite aparenţe frumoase ale corpului, care nu se impun însă în întreaga lor valoare ochilor indiferenţi care le privesc, dar care atrag numai privirile celor care se uită cu nişte ochi inspiraţi de dragoste. Entuziasmul este condiţia înţelegerii frumuseţii tainice pe care obiectul îndrăgit îl posedă. Tot aşa este nevoie de o stare de productivitate, de entuziasmul care să-ţi facă privirea receptivă pentru spectacolul frumuseţii sensibile şi morale. Mai cu seamă pentru privelişteа frumuseţii morale, această stare de exaltare a tonului etic trebuie să fie împinsă pînă la un înalt grad; de aceea Plotin ne îndeamnă să ne perfectăm lăuntric pentru a putea deveni, mai în urmă, sensibili la frumuseţea morală. Entuziasmul etic era la Platon o consecinţă a întîlnirii cu frumuseţea; la Plotin este însă o condiţie. „Niciodată ochiul, spune Plotin, n-ar putea privi soarele dacă n-ar fi devenit asemenea lui, nici sufletul n-ar putea privi frumuseţea dacă n-ar fi el însuşi frumos. Orice fiinţă să devie mai întîi divină şi frumoasă, dacă vrea să contemple pe Dumnezeu şi Frumuseţea." Ideea a răsunat peste veacuri în versurile lui Goethe:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt' es nie erblicken;
Läg nicht in uns des Gottes eigne Kraft
Wie könnt' uns Göttliches entzücken!

Această dizolvare a stării estetice în starea de entuziasm moral nu este însă ideea cea mai de preţ, deşi rămîne ideea centrală a lui Plotin, pentru că ea a fost reprezentată şi în trecut, şi anume, cu o strălucire incomparabilă, de către Platon. În acest punct, Plotin este, într-adevăr, un simplu tributar al esteticii platoniciene. Mai caracteristic pentru Plotin este conceptul „formei interne", despre care e necesar acum să notăm unele lucruri.

Conceptul de „formă internă" a avut o carieră dintre cele mai frumoase. El alcătuieşte una dintre noţiunile pe care, moştenind-o din antichitate, modernii au considerat-o mai atent, şi, într-adevăr, o vedem apărînd în felуritele momente ale istoriei doctrinelor de estetică, la un Shaftesbury, la un Winckelmann, la un Herder, la un Goethe, dar şi ca idee centrală a unui sistem — sau mai degrabă a unei tentative de sistem estetic — cum este acela, interesant mai ales pentru intenţiile sale, pe care l-a încercat Lippold în lucrarea sa *Bausteine zu einer Aesthetik der inneren Form*, 1920.

Pentru că despre ceilalţi teoreticieni ai „formei interne" va mai veni vorba în cursul acestei expuneri, să ne întrebăm deocamdată ce devine ea la Goethe? Conceptul goethean de „formă internă" este construit prin analogie cu conceptul central al filozofiei sale naturale. Acesta este conceptul de

„*Urphänomen*", adică fenomen originar și, în același timp, fenomen primitiv și tipic.[1]

Goethe pretindea că în lumea organică procesele sînt dirijate de anumite cauze finale. Explicațiilor mecaniciste care începeau să izbîndească în vremea sa în toate științele naturii, li se opune Goethe, întinzînd punctul de vedere al explicației finaliste. Dar cauza finală, activă în plăsmuirile vieții, este un model pe care ele caută să-l realizeze atît în totalitatea lor cît și în fiecare dintre părțile lor componente. În felul acesta, observă Goethe că, în cazul părului, aceeași formă pe care o găsim în silueta generală a acestui pom o regăsim și în forma fructului pe care acesta îl poartă și în forma frunzelor lui. Dimpotrivă, mărul are o coroană de o altă formă, care se repetă în frunza și în fructul său. Este ca și cum un model, lucrînd ca o cauză finală, ar determina deopotrivă aspectele naturii în totalitatea și în detaliul lor. Arta, spune Goethe, respectă aceleași procedee ca natura. Și în artă avem o cauză finală, o entelehie, care determină și felul întregului, dar și felul părților.

Această cauză finală este natura conținutului pe care arta îl exprimă și care impune acesteia din urmă o formă sau alta. Astfel socotește Goethe că nu orice întîmplare poate deveni o dramă, după cum, de fapt, „fabula lui Esop cu lupul și mielul nu se poate transforma într-o tragedie în cinci acte". Forma artei nu este deci determinabilă dinafară, după cum socoteau toți autorii de poetici, începînd cu Aristotel. Regulile și canoanele artistice rămîn astfel inoperante. Conformîndu-se întregii sale înțelepciuni organiciste, care îl făcea altă dată să scrie :

Natur hat weder Kern noch Schale
Alles ist sie mit einem Male,

Goethe socotește că și aparența concretă a artei nu este decît o altă față a continentului ei și că, prin urmare, adevărata ei formă este „internă". Vechiul concept neoplatonician devenea astfel un instrument de eliberare al inspirației poetice,

[1] Traducerea cuvîntului de „*Urphänomen*" este dificilă : prin particula „ur" se exprimă și originea, fără îndoială, dar, în cazul aplicației speciale pe care Goethe a dat-o acestei particule, el vrea să desemneze, în același timp, și imanența unui model în obiectele realității.

revoltată împotriva rigidului formalism clasic. Dar, dezvoltînd aceste gînduri, Goethe ajunge cu timpul să stabilească el însuși condiții ale genurilor literare, ca în corespondența pe care o întreține cu Schiller și în articolul pe care îl consacră poeziei epice și dramatice, silindu-se de fiecare dată să lămurească ce este tipic în acestea. Preceptele la care ajunge Goethe pe această cale sînt însă expresia unei necesități interne a genurilor, care nu trebuiesc însă confundate cu prescripțiile tiranice ale tradiției și școlii. Există, în adevăr, o „formă internă" a eposului și a dramei, și a o recunoaște, pentru a o adopta, înseamnă mai degrabă a cîștiga acea libertate pe care nu ne-o poate dărui decît recunoașterea și adoptarea legii naturii.[1]

Ce este însă forma internă la Lippold ? Textele acestuia din urmă sînt mai degrabă difuze. Cartea sa cere interpretarea cuiva care să țină seamă de materialul culturii sale de filolog și de om trăit în atmosfera mai mult psihologică a timpului nostru. Forma internă devine astfel pentru Lippold motivul tipic care călăuzește opera, ea este acel sîmbure embrionar față de care opera în varietatea elementelor sale nu reprezintă decît o multiplicată variație a unei teme unice, profunde și originare, și anume a ceea ce numește el, în legătură desigur cu termenul goethean, „*Urthema*". Opera n-ar fi decît o reluare, o dezvoltare a acestei teme interne, originare și generatoare a operei.

Reducînd forma interioară la o astfel de temă lăuntrică și originară, Lippold întrebuințează o idee care circulă în filologie, ideea de temă. Dar, pe lîngă aceasta, influența psihologică se vădește în altă latură a concepției sale, și anume în faptul că această „*Urthema*" este la Lippold un fel de atitudine sufletească elementară, cum este și aceea pe care o subînțelege Wagner, care vorbește undeva de un anumit punct condensat și comprimat din care se dezvoltă întreaga materie a operei de artă. Este, cu alte cuvinte, în sufletul oricărui creator un sentiment fundamental, dar primitiv, de o bogăție virtuală infinită și din care poate

[1] Asupra „formei interne" la Goethe, vd. O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, 1923, p. 157 urm.

crește întreaga masă de reprezentări, sentimente și tendințe a unei opere artistice. Forma internă n-ar fi altceva.

Dar acest fel de a o interpreta reprezintă desigur contribuția modernă a psihologiei.

V. SF. AUGUSTIN. SOARTA ESTETICII ÎN EVUL MEDIU

Sfîrșitul antichității aduce contribuția unui alt elev al școlii neoplatoniciene, filozoful Longin, cu tratatul său *Despre sublim*. În ce privește conținutul acestui tratat, ne mulțumim deocamdată să spunem că el stabilește, cu exemple împrumutate uneori textelor sfinte ale creștinismului, că emoția sublimă se exprimă, în modul cel mai potrivit, într-un fel simplu sau naiv. Punctul de vedere al lui Longin nu s-a putut desigur impune nici în epoca sa, nici în aceea care se pregătea, a retoricii creștine. Abia mai tîrziu, și anume prin traducerea lui Boileau și prin comentariile pe care acesta i le adaugă, problematicul tratat al lui Longin devine o carte vie, cuvîntul și exemplele ei intrînd în formațiunea idealului clasic francez. Asupra lui Longin va trebui să revenim atunci cînd va veni vorba despre acesta.

Îndrumîndu-ne cu expunerea noastră către evul mediu, trebuie să spunem de la început că această epocă istorică, plină de vii preocupări filozofice, a trecut însă estetica printre grijile ei cele mai moderate. S-a spus că simpatia pentru un obiect al cercetării întărește și interesul pentru cercetarea respectivă. În momentul în care simpatia, entuziasmul pentru frumusețe, sentimente care intrau mai degrabă în compoziția spirituală antică, se atenuează, în același timp interesul teoretic pentru problema frumuseții trebuia să scadă în consecință. Estetică, mai mult în forma aplicativă a teoriilor de poetică și a teoriilor relative la detaliile construcției în arhitectură sau în muzică, se face destulă în evul mediu. Cu toate acestea, nu aici trebuie căutat aspectul cel mai caracteristic al cugetării medievale. Cine vrea să capete o icoană despre multiplicitatea lucrurilor care s-au spus, fără originalitate, în estetica acestei epoci, poate să consulte cartea de erudiție migăloasă a lui Karl Borinski,

Die Antike in Poetik und Kunsttheorie (2 vol., 1924), o lucrare căreia îi lipsesc perspectivele sintetice, dar care poate aduce servicii însemnate întrucît totalizează materialul difuz al cugetării estetice în această epocă și mai tîrziu și în măsura în care aceste epoci continuă moștenirea antichității.

Consultînd cartea lui Borinski, cineva poate să obțină cu ușurință impresia că evul mediu n-a cugetat original problemele de estetică, ci că a reluat mai degrabă punctele de vedere ale antichității, ale lui Platon, Aristotel și Plotin, dar că, în tot cazul, problemele esteticii i s-au pus adeseori. Totuși, cercetînd aspectele pe care filozofia generală le ia în timpul evului mediu, trebuie să reținem cel puțin pe unele din ele ca avînd un interes oarecare pentru estetică. Astfel, distincția unui Abelard sau Duns Scotus între cunoștința clară și confuză și dintre procedeele lor respective, va juca odată un rol oarecare în constituirea modernă a științei noastre. Expunerea de față va trebui deci să ne înapoieze către aceste lucruri.

Nici Sf. Augustin, cu care antichitatea se încheie și începe noua eră a creștinismului, nu este un cugetător original în estetică. Și el este, în cea mai mare parte, un tributar al teoriilor antice. Ceea ce este însă interesant în cazul Sf. Augustin este conflictul dintre punctul de vedere al anticului, încă entuziast pentru obiectul esteticii, și punctul de vedere al creștinului, așa cum el dorea mai curînd să se abată de la cultivarea vechilor idealuri. Texte interesînd estetica Sfîntului Augustin se găsesc deopotrivă în unele pasaje din *Confesiunile* sale și în altele răspîndite în scrierea sa *De civitate Dei*. Sf. Augustin a scris însă și un tratat de estetică, o carte afectată în mod special problemelor ei. Această scriere a conceput-o el în tinerețe, în epoca sa precreștină. Este tratatul care se numea *De pulchro et apto* (*Despre frumos și potrivit*). Dar acest tratat s-a pierdut, încît în momentul în care Sf. Augustin îl menționează, el nici nu-și mai amintește cîte cărți cuprinde (*due aut tres libri*). Ba chiar, în același pasaj din *Confesiuni* (IV, 12-13) în care vorbește de acest tratat al tinereții, el lasă a se înțelege în pierderea lui realizarea unei voințe a lui Dumnezeu: căci, fără îndoială, pe vremea aceea ignora adevărul că temeiul oricărei iubiri stă în Dumnezeu, socotind, împreună cu pă-

gînii, că el poate fi căutat în frumusețea sensibilă. Dumnezeu și-a manifestat voința făcînd să dispară din viața Sfîntului urmele acestei profunde erori.

Ceea ce este interesant mai departe este însă că arta, care a alcătuit obiectul vestitei condamnări platoniciene și care era de atîtea ori condamnată în această epocă a începuturilor creștinismului, este mai degrabă iertată de către Sf. Augustin. Că mediul creștin era ostil artei o dovedesc atîtea pasaje consemnate în cartea lui Borinski, încît nu este nevoie să insistăm prea mult asupra acestui punct. Este suficient de amintit, în această privință, niște cuvinte ca acele ale lui Tertulian, în cartea sa *Despre spectacole*, în care pronunță, reluînd tocmai vechiul motiv al condamnării platoniciene a artei, aspra judecată: „Creatorul adevărului nu iubește falsul și orice imaginație este pentru El falsificare; acela, în ochii căruia este blestemată orice ipocrizie nu poate numi bun pe cineva care-și preface și glasul și sexul și vîrsta și iubirea și mînia și suspinul și lacrimile".

Dar am spus că arta condamnată de Platon și, atît de des, de către ceilalți gînditori creștini, găsește grație în ochii Sf. Augustin. Așa, de pildă, într-un interesant pasaj din *Confesiuni* (III, 6) el stabilește că ficțiunile pe care le înfățișează arta sînt inocente, deoarece ele nu se dau nici-odată drept adevăruri. Cu mult mai primejdioase sînt acele ficțiuni ale credințelor greșite, cum sînt, de pildă, ficțiunile maniheilor, care se dau, în același timp, drept adevărate. „Chiar dacă aș fi cîntat, se plînge Augustin, zborul Medeii, n-aș fi crezut că e adevărat și n-aș fi crezut-o nici dacă alții ar fi cîntat-o. Dar învățăturile maniheilor le-am ținut odată drept bune. Vai, vai mie, pe ce trepte mă coborîsem în adîncimea iadului." Iată, în adevăr, niște inspirații primejdioase, pe care creștinismul trebuie să le respingă.

În aceste observații din *Confesiuni* două lucruri sînt interesante: mai întîi o indulgență față de artă și poate o simpatie față de ea; iar, pe de altă parte, ideea că arta nu e decît o ficțiune care nu se dă drept adevăr, care păstrează conștiința de sine. Este de menționat această idee din urmă pentru că ea face parte din primele antecedente ale curentului care va avea o epocă de inițiere în veacul al XVIII-lea, dar care va atinge culmea ei cu gînditorii care reprezintă arta ca o iluzie conștientă de sine, precum un Konrad Lange, Groos ș.a.

Măsurate însă cu primejdia iluziilor care pretind a fi adevărate sînt unele forme de artă împotriva cărora Sf. Augustin împărtășește severitatea generală. O astfel de formă este teatrul, care este condamnat de Sf. Augustin, mai ales în formele reprezentațiilor religioase, ca unele care amestecă nevinovăția cu minciuna și falsul. Ar trebui să înlăturăm, ne sfătuiește Sf. Augustin, contrastul dintre aceste două lucruri: minciuna teatrului cu adevărul etern al credinței.

Dar contribuțiile Sf. Augustin în problemele esteticii pot fi căutate și în altă parte. Interesantă este, de pildă, deosebirea pe care o face el între forma externă și forma internă, despre care vorbise și Plotin. Într-un capitol din *De civitate Dei*, Sf. Augustin observă astfel că una este forma adăugată exterior unei oarecare materii corporale, alta este însă forma pe care o imprimă Dumnezeu în actele creației sale. „Căci, spune Sf. Augustin, există o formă exterioară, care este ca veșmîntul materiei, formă pe care industria sau arta o pot reproduce, fie că omul modelează un vas de argilă, fie că înfățișează pe pînză sau pe piatră corpurile însuflețite; dar există o altă formă, ale cărei cauze eficiente atîrnă de profundele și neînțelesele decrete ale aceluia care are în sine viața și inteligența și căruia nu numai formele naturale ale corpurilor, dar și sufletele animalelor îi datoresc existența, pe care El nu și-o datorește decît sie" (*De civ. Dei*, XII, 25).

În legătură cu aceste preocupări relative la ideea de formă trebuie să se fi produs pierdutul tratat al lui Augustin *De pulchro et apto*. Ce este frumosul și ce este potrivitul augustinian? Noțiunea de apt, de potrivit, apăruse în estetică mai înainte, la Cicero, unul din maeștrii mărturisiți ai lui Augustin, care, în scrierea sa *De oratore* (II, 4), definise noțiunea „apt" ca aceea care exprimă adecvarea unei părți la alta. Același este înțelesul pe care îl dă și Sf. Augustin noțiunii, pentru a o pune în contrast cu aceea de *pulchrum* (frumos), care nu mai este adaptarea părților între ele, ci a părților la întreg. Frumusețea rezultă, prin urmare, din acea integrare totală a elementelor difuze ale materiei într-un întreg plin de eco-

nomie, în care fiecare element e adecvat nu numai vecinului său, dar totului din care laolaltă fac parte (*Conf.*, IV, 13).

Față de atîtea elemente pe care Sf. Augustin le însumează din tradiția esteticii antice, mai trebuie observat încă unul, și anume încă un element neoplatonician. Într-adevăr, în *Cetatea lui Dumnezeu*, Sf. Augustin observă că toate ființele, chiar și cele lipsite de viață și lipsite de rațiune, toate formele lumii, chiar cele mai de jos, precum ierburile, frunzele și florile, participă la frumusețea inteligibilă și inefabilă. Întreaga creațiune este frumoasă pentru că în întregimea ei se exprimă principiul de spiritualitate al dumnezeirii. Frumusețea, prin urmare, este concepută în sensul neoplatonic al imanenței unui principiu activ în realitate, care o pătrunde de întreaga sa forță și semnificație. „Plotin, spune Sf. Augustin, discutînd asupra providenței, dovedește, prin frumusețea florilor și frumusețea frunzelor, că din înălțimile frumuseții inteligibile și imuabile ale divinității, aceasta se întinde asupra ultimelor obiecte ale creației, plăpînde și trecătoare creaturi, care, după el, n-ar putea oferi această armonioasă proporție a formelor lor, dacă ele n-ar fi împrumutat-o formei inteligibile și imuabile, principiu al oricărei perfecțiuni" (*De civ. Dei*, X, 14, cp. XII, 4).

Dealtfel, înțelegerea estetică a lumii nu era posibilă decît din punctul de vedere al acestui panteism păgînesc. Numai cîtă vreme, în mod explicit sau implicit, se admitea propoziția că lumea întreagă este străbătută de o forță imanentă divină, numai atîta timp lumea putea fi privită cu ochiul esteticului. Totdeauna estetismul, adică acea atitudine care recunoaște pretutindeni valori și intenții estetice, se întîlnește în unitatea aceleiași structuri morale cu o tendință religioasă panteistă. Cînd însă tendința panteistă dispare, toată structura sufletească se modifică, și atunci dispare și interesul estetic cu care întîmpinăm viața. Acest proces trebuia neapărat să se întîmple în evul mediu. Evul mediu, mai curînd sau mai tîrziu, trebuia să se pronunțe împotriva punctului de vedere panteist, pe care deocamdată îl găsim totuși, în ciuda atentei sale ortodoxii, la Sf. Augustin. Ajungînd însă la o deplină originalitate, la o totală conștiință de sine, creștinismul va abandona poziția panteistă, recunoscînd poziția sa proprie, care nu poate fi decît transcendentă, afirmînd adică un Dumnezeu superior și exterior creațiunii. Cînd panteismul va ceda transcendentalismului creștin, este natural ca omenirea să renunțe la punctul de vedere al înțelegerii estetice a vieții, și, odată cu aceasta, va trece și meditația asupra artei și frumosului printre preocupările sale mai puțin urmărite.

1930

KANT ȘI CURENTELE ESTETICII MODERNE

Paginile antologice cuprinse în acest volum [1], înfățișînd dezvoltarea esteticii de la Kant pînă azi, presupun afirmația că, odată cu autorul *Criticii judecății,* începe o nouă perioadă în istoria filozofiei artei și frumosului. Considerațiile care urmează vor arăta, în adevăr, în ce măsură estetica ultimului veac este dependentă de Kant, de sfera problemelor formulate de el, de soluțiile pe care le-a propus și de greutățile pe care n-a izbutit să le învingă. Dar Kant însuși este în estetică o apariție care nu devine explicabilă decît prin raportare la perioada care l-a precedat. Pentru deplina înțelegere a textelor întrunite aci este necesar deci să ne referim, pentru un moment, la mișcarea estetică a veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, așa cum s-a dezvoltat din impulsia generală dată filozofiei de către Descartes. Cînd vom fi arătat cum curentele emanate din acest centru de forță au găsit o nouă armonizare în formula kantiană, aceasta ne va apărea mai limpede. Abia atunci vom putea arăta în ce chip Kant însuși a determinat mișcarea ulterioară. Vom stabili astfel baza de interpretare critică a textelor alese care urmează.

Deși Descartes însuși s-a exprimat rar și cu rezerve asupra materiei artei și frumosului, există un cartezianism estetic, în înțelesul unei libere cercetări asupra acestor obiecte, con-

[1] T. Vianu se referă la volumul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese*, 1934 (n. ed.).

dusă de preocuparea rațională de a găsi principiile lor generale și simple. Inițiativa era în veacul al XVII-lea cu atît mai importantă cu cît mulți dintre poeții, criticii sau simplii pedanți ai timpului mențineau încă părerea Renașterii că cea mai de seamă regulă a artei este imitația cea mai credincioasă a anticilor. Gestul cartezian al zguduirii autorităților și tradițiilor a fost imitat și de esteticienii vremii, încît vechea preocupare de a lămuri în operele antichității și în imitatorii lor canoanele frumuseții clasice, era acum definitiv eliminată. În locul ei se impunea tot mai mult cercetarea principiilor simple ale vieții estetice, întreprinsă cu speranța că ea va putea izbuti în acest domeniu tot atît de bine ca în domeniul studiului naturii. Preocuparea științifică iese astfel, pentru întîia oară, în întîmpinarea artei și frumosului. Produsul acestei întîlniri este estetica modernă.

Rămînînd și mai departe în acord cu cartezianismul, unii din esteticienii timpului socotesc că arta este un produs al rațiunii și frumosul un aspect al adevărului. Raționalismul cartezian străbate limpede într-o vorbă ca a lui Boileau (1636—1711) : *„Rien n'est beau que le vrai ; le vrai seul est aimable"*. Dar principiul lui Boileau era legat de o dificultate care trebuia neapărat să apară. Dacă nu este decît adevăr, la ce bun frumosul ? Dublarea adevărului prin frumos îl face pe acesta din urmă inutil și, în tot cazul, inexplicabil. Pentru a ocoli această dificultate, apare atunci părerea, la un Bouhours (1628—1702), între alții, că frumosul este o formă mai învăluită, mai confuză a adevărului și că farmecul frumuseții și al artei stă tocmai în impulsia pe care ne-o dă de a-l căuta în scutecele în care se ascunde. S-a vorbit uneori de iraționalismul lui Bouhours, opus raționalismului lui Descartes. Dacă însă observăm că și pentru Bouhours principiul frumosului, pe care crede a-l găsi cînd în așa-numita *„délicatesse"*, cînd, pur și simplu, în vestitul *„je ne sais quoi"*, este, în realitate, tot o valoare rațională, oferită însă spiritului pe căi mai ocolite, socotesc că acestuia din urmă i s-ar potrivi numele de *subraționalism estetic.*

Este interesant de văzut cum subraționalismul estetic s-a întîlnit, la un moment dat, cu un curent de origine antică și cum, din îmbinarea lor, estetica modernă a primit una din cele mai fundamentale impulsii care au lucrat asupra ei. Formula frumosului ca *unitate în varietate*, enunțată de un Pla-

ton și reluată de atunci de atîtea ori, perpetua o anumită reprezentare idealistă asupra naturii frumuseții. Opoziția metafizică, generală în antichiate, între unitatea ideii și varietatea sensibilului, era socotită că se aplanează în cazul frumuseții, care, înfățișînd acțiunea ideii în sensibil, înseamnă, în același timp, și o unificare a diversului. Dar adevărul rațional nu este oare și el un produs de unificare a diversului ? Oare rațiunea nu sistematizează și nu subordonează datele multiple ale experienței în noțiuni, în tipuri și în legi, conferind astfel o unitate varietății date în percepția sensibilă ? Dacă însă adevărul și frumosul cad deopotrivă sub formula unității în varietate, dacă sînt deopotrivă forme ale perfecțiunii, pentru diferențierea lor trebuia reluată distincția dintre felul limpede al unuia și felul confuz al celuilalt. Împrejurarea devenea posibilă odată cu clasificarea percepțiilor, în filozofia lui Leibniz (1646—1716), în percepții *obscure* și *clare* și a acestora din urmă în percepții *confuze* și *distincte*. Adevărul devenea astfel pentru Leibniz cunoștința clară și distinctă a perfecțiunii ; pe cînd frumosul se înfățișa drept cunoștința ei clară și confuză. Cum logica tradițională nu oferea decît normele celei dintîi dintre aceste forme ale cunoașterii, se impunea tot mai mult nevoia unei noi științe, afectate studiului celei de-a doua. Noua știință o întemeiază Alexander Baumgarten (1714—1762), un cugetător din școala leibniziană, sub numele de estetică, pe care, pentru întîia oară în acest înțeles, îl înscrie pe coperta renumitei sale lucrări din 1750.

Descoperirea unui mod de cunoaștere subrațională în legătură cu arta și frumosul era un rezultat care trebuia să fie depășit chiar în generația următoare. Cine studiază istoria esteticii în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea asistă la o adevărată luptă în vederea smulgerii esteticului din cadrele raționalismului. Prima victorie cîștigată în această luptă era afirmarea unui mod de cunoaștere identic cu al rațiunii prin țintele pe care le atinge, dar deosebit de aceasta prin felul cum se apropie de ele. Recunoașterea percepțiilor clare și confuze, în filozofia lui Leibniz, este una din loviturile cele mai puternice pe care le-a primit raționalismul cartezian. Experiența artei dovedea limpede pentru toată lumea că rațiunea cu intuițiile ei clare și distincte nu este singurul organ al cunoașterii. Dar este oare sigur că arta și frumosul sînt, în adevăr, ocaziuni de cunoaștere ? Mișcarea de smulgere a esteticului din cadrele raționalismului cerea acum ca și această întrebare să fie negată. Este ceea ce îndrăznește abatele Dubos (1670—1742), care crede a recunoaște rostul artei nu în revelația mai învăluită a adevărului, ci în stimularea pasiunilor sufletului, care cer să se exercite întocmai ca oricare din organele și funcțiunile complexiunii noastre fizice și morale.

Acestea erau principalele directive ale esteticii în momentul în care apare Immanuel Kant.[1] Rolul lui a fost să unifice aceste diferite direcții. Dacă, așadar, comparată cu doctrinele veacului al XIX-lea, care s-au inspirat aproape tot timpul din contribuția lui Kant, aceasta pare că deschide o epocă, este tot atît de potrivit a spune că ea închide perioada precedentă, ale cărei îndrumări le îmbină într-o vastă sinteză. Kant nu pare a se fi apropiat de problema frumosului și a artei dintr-un interes viu pentru ele, cum putea fi cazul lui Vico, Winckelmann sau Herder, naturi artistice și amatori cu multă competență. Cultura artistică a lui Kant, agonisită în întregime în Königsberg, singurul oraș pe care l-a cunoscut vreodată, nu depășea întru nimic nivelul oricărui dintre spiritele instruite ale vremii. Cît despre gustul sau, așa cum apare din exemplele pe care le citează uneori, el se dovedește a fi al unui om crescut în școala unui clasicism desuet, iubitor de comparații și alegorii pedante. Astfel, cînd este vorba de a ilustra renumita sa teorie a „ideilor estetice", Kant nu găsește decît această figură poetică, pe care o citează cu satisfacție : „Soarele se revărsa, așa cum pacea decurge din virtute", o comparație în gustul unui bătrîn profesor de retorică din școala veche.

Cu toate aceste premise puțin favorabile, geniul filozofic al lui Kant a atins rezultate cu mult superioare materialului pe care îl manevra. Îndemnul cercetării îl găsea Kant în nevoia de a întregi sistemul său rămas într-un punct incomplet. *Critica rațiunii pure* și *Critica rațiunii practice* elaborează, în adevăr, principiile cunoștinței teoretice și ale voinței morale. Dar între cunoștințe și voință, noua psihologie introdu-

[1] Vd. operele autorilor comentați aci în *Notele biobibliografice* care urmează. [T. Vianu se referă la notele volumului *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese* (n. ed.).]

sese de curînd, prin contribuţia unui Tetens, facultatea sentimentului. *Critica judecăţii,* pe care Kant o scrie în zilele bătrîneţii sale, îşi propune deci să obţină în studiul sentimentului ceea ce în criticile anterioare cîştigase pentru celelalte două facultăţi ale sufletului: condiţiile în care produsele lor devin necesare şi universale. Pe de altă parte, cunoştinţa se întinde asupra domeniului mecanicismului naturii, în timp ce acţiunea morală este domeniul finalist al voinţei libere. Spiritul constructiv al lui Kant se întreba acum dacă trebuia să se resemneze faţă de această discrepanţă în sînul realului, admiţînd o natură mecanicistă fără legătură cu finalismul voinţei, sau dacă poate încerca azvîrlirea unei punţi între ele. Această din urmă încercare devenea absolut legitimă pentru cine îşi spunea că cea mai desăvîrşită cunoştinţă a naturii ca mecanism, a tuturor legilor care guvernează, lasă încă neexplicat universul, atît timp cît nu putem să ne lămurim de ce tocmai aceste legi domină procesele lumii. Numai punîndu-le în legătură cu finalismul unei voinţe care le-a dorit, sistemul legilor mecanice ale universului devine pe deplin explicabil. Dar natura trebuie să fie adusa sub punctul de vedere al finalităţii nu numai cînd dorim s-o înţelegem ca totalitate, dar şi în acele înfăţişări speciale ale ei care alcătuiesc ceea ce, cu un singur cuvînt, numim *viaţă.* Este cu neputinţă de a înţelege reacţiunile unei fiinţe vii, oricît am ţine socoteala de acţiunile reciproce ale feluritelor ei organe, dacă nu luăm în consideraţie şi acţiunea finală a întregii fiinţe asupra fiecăruia dintre organele ei particulare.

Judecata o definise Kant drept acea operaţie a spiritului prin care gîndim un obiect subsumat conceptului său general. Ea este „determinantă" atunci cînd, pornind fie de la general, fie de la particular, izbutim să obţinem acordul lor. Cînd judecata gîndeşte un obiect ca subsumat scopului său, ea este „reflexivă", şi anume „teleologică", atunci cînd scopul este reprezentat ca real, şi „estetică" atunci cînd gîndim obiectul ca adaptat puterilor noastre de cunoaştere. Reflexul în conştiinţă a actului de judecată prin care gîndim un obiect ca adaptat scopului său este un sentiment de plăcere. Plăcerea estetică ar fi în speţă acompaniamentul sentimental al obiectelor astfel construite, încît ele par anume făcute pentru a fi cunoscute de noi, într-atît puterile noastre de cunoaştere, imaginaţia şi înţelegerea, se găsesc armonizate cu ocazia lor. Frumosul prezintă, în adevăr, o asemenea economie internă, o asemenea unitate a aspectelor lui diferite, încît imaginaţia care percepe varietatea sensibilă şi înţelegerea care unifică această varietate sînt aduse într-un acord armonios, care se răsfrînge ca un sentiment universal şi necesar de plăcere. Cu drept cuvînt, un comentator modern al lui Kant, d-l V. Basch, a putut spune că plăcerea estetică este, în *Critica judecăţii,* sentimentul unităţii în varietate.

„Frumosul" pe care l-am definit pînă acum este numai una din cele două specii posibile ale lui. Finalitatea lui nu se precizează în raport cu vreun concept care l-ar depăşi; ea este pur internă, o adevărată „finalitate fără scop". O astfel de frumuseţe, cum ar fi aceea a unei flori, a unui motiv decorativ sau a unei teme muzicale, o numeşte Kant „liberă" (*pulchritudo vaga*). Acesteia i se opune „frumuseţea aderentă" (*pulchritudo adhaerens*), în care finalitatea se precizează în raport cu un concept oarecare. Astfel, un palat, o vilă sau o catedrală sînt preţuite de noi ca frumoase numai întrucît realizează conceptul scopului pentru care au fost ridicate. Tot astfel numim frumos un cal numai întru cît el pare a realiza însuşirile speţei lui. Frumuseţea artei, la rîndul ei, întru cît reprezintă îndeobşte aspecte şi manifestări tipice ale omului, face parte şi ea din categoria frumuseţii aderente.

Am afirmat în capitolul precedent că, pentru a fi bine înţelese sistemele estetice, trebuiesc puse în legătură cu idealurile artistice care le-au călăuzit. Dacă ne întrebăm acum ce ideal artistic a putut inspira sistemul estetic kantian, cele ce am aflat aci despre artă, ca reprezentarea tipicului uman, ne arată ce influenţă au putut avea modelele clasicismului pentru orientarea ideilor lui Kant. Numai că domnia clasicismului nu mai era indiscutabilă către acest sfîrşit al veacului al XVIII-lea, cînd erau aşternute paginile *Criticii judecăţii.* Esteticienii englezi au fost cei dintîi care au simţit că o estetică a frumosului nu poate fi suficientă pentru explicarea tuturor aspectelor pe care le valorifică gustul modern. Sensibilitatea nouă în acest moment pentru înfăţişările grandioase şi teribile ale naturii reclama, alături de vechea teorie a frumosului, o teorie nouă a sublimului. Ed. Burke (1730—1797) este unul din primii care înţeleg că

cercetarea sa trebuie să se orienteze în această direcţie. Exemplul lui Burke este acum reluat de Kant.

Alături de estetica frumosului construieşte, aşadar, Kant o estetică a sublimului. Am văzut că sînt frumoase obiectele care par a se oferi cu dinadinsul cunoştinţei noastre, într-atît organizarea elementelor lor variate este unitară şi limpede. O floare, un motiv decorativ produc, cu ocazia contemplării, acel acord armonios al imaginaţiei cu înţelegerea care ne încîntă. Există însă obiecte care împiedică această fericită armonie a imaginaţiei cu înţelegerea şi care, pentru a fi cuprinse, cer intervenţia idealurilor raţiunii. Acestea sînt obiectele sublime. Înfăţişările sublime ale naturii, fie ele ale sublimului matematic sau dinamic, ale întinderii nemărginite, cum ar fi oceanul, sau ale forţelor nimicitoare, cum ar fi furtuna, sînt dezadaptate faţă de puterile noastre de cunoaştere şi de însuşirile noastre ca fiinţe materiale. Imaginaţia nu-şi poate reprezenta întinderea oceanului şi nimic în noi nu s-ar putea împotrivi trăsnetului care ne-ar lovi. Un sentiment de apăsare, de adîncă umilinţă, se dezvoltă astfel, în primul moment, în prezenţa înfăţişărilor sublimului. Dar, în momentul următor, raţiunea, scoţînd din propria ei spontaneitate conceptul infinitului şi conştiinţa neegalatei ei demnităţi morale, ajunge să se resimtă superioară înfăţişărilor celor mai mărețe şi mai înfricoşătoare ale firii. Un sentiment întăritor de înălţare se amestecă atunci cu afectul care l-a precedat. Noul acord produs între feluritele facultăţi ale sufletului se răsfrînge ca un sentiment de o valoare necesară şi universală.

Am arătat şi mai sus că noţiunea frumosului liber al naturii, conceput ca obiectul unei plăceri fără concept, nu se potriveşte artei, care, propunîndu-şi reprezentarea idealului uman, intră în categoria frumosului aderent. Între frumuseţea naturii şi artei există, dealtfel, mai multe deosebiri şi, în primul rînd, aceea că pe cînd arta este produsul unei voinţe care îşi reprezintă în lucrarea ei un scop, frumuseţea naturală este un simplu efect mecanic. Dar, după ce deosebirile au fost subliniate, pot fi scoase în evidenţă şi asemănările. Considerată, în adevăr, ca opera geniului, arta apare asemănătoare cu natura. Căci geniul este, după definiţia kantiană, aptitudinea înnăscută prin care natura dă reguli ar-

tei. Puterea creatoare a naturii se continuă în activitatea spontană a geniului, în aşa fel încît produsul lui, arta, nu devine frumoasă decît atunci cînd are aparenţa naturii. Dar, pe de altă parte, geniul nu este numai producătorul naiv al unui lucru smuls parcă din rosturile naturii, dar şi creatorul „ideilor estetice“, adică al acelor „reprezentări ale imaginaţiei, care dau mult de gîndit, fără totuşi ca un concept oarecare să le fie adecvat“ : o seducătoare observaţie pe care am văzut mai sus în ce chip nesatisfăcător o ilustrează Kant. Cu teoria „ideilor estetice“ revenea încă o dată vechiul principiu leibnizian al cunoaşterii confuze prin artă, după cum în teoria plăcerii estetice, rezultate din armonia imaginaţiei cu înţelegerea, se contopea vechiul principiu al unităţii în varietate cu sentimentalismul hedonist al lui Dubos.

Nu este nici una din orientările mai de seamă ale esteticii celor două veacuri anterioare care să nu fi intrat în compoziţia esteticii lui Kant. Dar acest conglomerat nu prezintă nicidecum o coerenţă şi o soliditate intimă perfectă. Privită mai de aproape, estetica lui Kant ni se prezintă ca o serie de excepţii. De la principiile generale ale frumosului liber exceptează frumosul aderent al artei. Arta seamănă totuşi cu frumuseţea naturii, întrucît este opera puterii spontane şi înnăscute a geniului, un produs tot atît de neştiutor de sine ca oricare din înfăţişările naturii. Dar, în acelaşi timp, arta este şi sediul acelor reprezentări tumultuoase ale imaginaţiei care sînt „ideile estetice“. Ea nu este numai o arătare naivă şi perfectă a naturii, dar şi o apariţie problematică, scormonind gîndirea, care nu-i poate istovi niciodată cuprinsul şi nu-i poate da de fund. În sfîrşit, de frumosul în oricare din varietăţile lui se deosebeşte sublimul. Aceste felurite indicaţii, pe care Kant n-a izbutit să le introducă într-o unitate deplină, îşi reiau libertatea în epoca următoare lui, alimentînd contrastele din care este făcută istoria esteticii în veacul al XIX-lea.

În succesiunea imediată a lui Kant apare Fr. Schiller, care trage, din formula contemplaţiei estetice ca o stare de armonie internă, o concluzie interesînd mai cu seamă morala. Concilierea imaginaţiei cu înţelegerea sau, cum spune Schiller, a instinctului material cu instinctul formal, produce o dispoziţie lăuntrică favorabilă moralităţii. Rigorismul kantian

crezuse că poate recomanda cu succes supunerea către principiile morale, independent și chiar în contra oricăror înclinații sensibile ale sufletului. A face binele din înclinație, socotea Kant, înseamnă a-i răpi orice valoare morală. Valoarea binelui nu se afirmă decît în lupta omului cu aplecările sale. Această morală a luptei, în care se făcea auzit glasul unui vechi puritan, i se părea lui Schiller primejdioasă. Dacă viața morală este legată însă cu atîtea greutăți, nu ar fi mai folositor pentru om să încerce a asocia în sufletul său materialitatea cu forma, senzualitatea cu rațiunea, într-un joc care să înnobileze pe cea dintîi și să dea farmec celei din urmă ? Căile binelui vor deveni mai ușoare sufletului devenit „frumos" prin această armonie interioară. Arta care poate produce această stare de armonie este adevărata educatoare a genului uman.

Dar Schiller n-a rămas tot timpul la această formulă univocă a frumosului ca joc armonios al facultăților sufletului. Atunci cînd cercetarea sa și-a schimbat obiectivul, analizînd nu starea trăită în contemplarea artei, ci pe aceea a creatorului ei, a artistului, un contrast, amintind pe acela al lui Kant între frumosul liber și aderent, trebuia să-i apară cu evidență. Prilejul îl dădu comparația poeziei antice și moderne, o problemă lăsată moștenire de clasicismul francez cu interminabilele lui discuții asupra preeminenței inspirației vechi sau noi, renumita *„querelle des anciens et des modernes"*. Dar, pe cînd francezii socoteau că problema poate fi soluționată cu argumente logice, ca, de pildă, că modernii sînt superiori anticilor pentru că, apărînd mai tîrziu, au putut folosi mai multe experiențe, sau că anticii sînt superiori modernilor pentru că, apărînd cei dintîi, au găsit lucrurile pe care celorlalți nu le rămînea decît să le imite, Schiller conchide, de fapt, la falsitatea problemei. Inspirația antică și cea modernă sînt în realitate incomparabile, fiecare din ele înrădăcinîndu-se în cîte un alt sentiment de relație cu natura. Anticii trăiau într-o familiaritate netulburată cu natura, și astfel poezia lor, poezia naivă, posedă acea perfecțiune limitată pe care o poate dărui un suflet liniștit. Dimpotrivă, poezia sentimentală a modernilor este a unor oameni dezintegrați din natură și care se doresc către ea cu o aspirație neliniștită care sparge contururile și se orientează către infinit. Poezia naivă descrie natura ; poezia

sentimentală evocă idealul. Deosebirea pe care Schiller o stabilește între una și alta nu rămîne însă pînă la urmă de un interes exclusiv istoric. Faptul că au existat poeți sentimentali în antichitate, un Euripide sau un Ovidiu, și poeți naivi în epoca modernă, un Molière sau Goethe, dădea clasificării lui Schiller înțelesul unei cercetări tipologice, reluată de atunci — și, mai cu seamă, în epoca noastră — de atîtea ori. [1]

Dualismul kantian al frumosului natural și artistic s-a adîncit necontenit în decursul veacului al XIX-lea. Scurt spus, acest dualism afirmă că frumosul artistic are un conținut care lipsește frumosului natural, acesta din urmă fiind o organizație pur formală de elemente, o armonie care nu servește nici unui scop. Adîncirea acestui dualism a dus la extinderea formulei frumosului natural asupra artei și a frumosului artistic asupra naturii. Este ceea ce întreprind esteticienii *formaliști* și *idealiști* într-o serie de opere și în încrucișarea de argumente a unei polemici răsunătoare. Astfel, pentru formalistul Herbart, adevăratul șef al școlii, nu numai frumusețea naturii, dar și aceea a artei, sînt reductibile la simple raporturi formale, cum sînt simetria, ritmul, armonia, alternanța ș.a.m.d. Fără îndoială că arta posedă și un cuprins de idei. Dar acestea aparțin interesantului, nu frumosului, și dacă i se asociază, lucrul se datorește numai năzuinței de a face frumosul mai interesant. Singura frumusețe care poate fi recunoscută ideilor în artă este numai aceea a relațiilor dintre ele, a felului cum ele se succed și se grupează.

Dimpotrivă, pentru tabăra adversă, un cuprins ideal posedă nu numai frumusețea artei, dar și aceea a naturii. Astfel, pentru idealistul Hegel, frumosul fiind reflexul sensibil al ideii, prezența lui urmează s-o găsim nu numai în plăsmuirile artei dar și în înfățișările naturii. În adevăr, pentru idealismul absolut și imanentist al lui Hegel, întreaga realitate este străbătută de idee, urma asociației ei cu realitatea sensibilă poate fi identificată oriunde. Dacă arta apare este numai pentru a ridica în o lumină mai vie această unire eternă și universală. Între frumusețea naturii și artei există astfel o continuitate neîntreruptă. Fără îndoială însă

[1] Vd. lucrarea mea *Dualismul artei*, Buc., 1925.

că această unire nu izbutește în toate împrejurările la fel. În arta simbolică a vechilor orientali, în arhitectura egiptenilor sau asiro-babilonienilor, această unire este încă imperfectă, ideea rămîne exterioară sensibilului, care n-o poate semnifica decît prin enigmatice și încîlcite alegorii. Numai în arta clasică grecească unirea ideii cu sensibilitatea devine atît de perfectă, încît artistul n-are nevoie să dea conținutului lui ideal o expresie particulară. Idealitatea se manifestă, de pildă, în întregul corp al statuii grecești, care n-are o expresie, n-are nici priviri, dar are o frumusețe liniștită și spirituală, care trădează prezența ei imanentă. Perfecțiunea acestui echilibru se tulbură însă din nou în arta romantică, în pictura, în poezia, dar mai cu seamă în muzica modernilor, unde ideea, ajunsă la o cunoștință de sine pentru care orice limite sînt neîncăpătoare, sparge aceste limite și pecetluiește destinul viitor al artei. Căci, dorind să se cuprindă în propria și nealterata ei spiritualitate, ideea va afla în filozofie un mijloc mai adecvat de manifestare decît în artă. Mișcarea dialectică a ideii în artă, care se unește mai întîi dinafară cu materia sensibilă, se întrupează apoi în ea și se revarsă peste limitele ei în cele din urmă, este rezultatul unei cercetări care continuă pe aceea a lui Schiller. Vechea dualitate a poeziei naive și sentimentale revine acum în conceptele artei clasice și romantice. Tot de la Schiller primește Hegel și îndemnul de a înțelege arta din generalitatea condițiilor culturale ale unei epoci și ale unui popor, din situația spirituală a omului în cuprinsul lor: o problemă care de-aci înainte va fi reluată necontenit. Va fi reluată, de pildă, în Franța, unde idealismul mai produsese estetica lui Th. Jouffroy, cu înțelegerea ei despre artă ca simbol. Dar acela care recepteazǎ cu mai mult rod idealismul hegelian este H. Taine, la care nu numai concepția artei ca reprezentarea idealului, dar și preocuparea de a stabili tipurile artistice care s-au succedat pe scena istoriei ne vorbesc despre izvoarele cugetării sale. Fără îndoială însă că Taine nu preia aceste îndrumări decît combinîndu-le cu acelea ale pozitivismului și chiar ale transformismului vremii sale. Dacă astfel arta ia o formă sau alta, dacă ea devine sculptură grecească, pictură italienească a Renașterii sau pictură a Țărilor-de-Jos, lucrul nu se datorește mișcării dialectice a ideii, ci împrejurărilor concrete ale mediului cosmic și social, care

lucrează asupra creațiunii artistice, așa cum fenomenele acestei lumi se leagă îndeobște între ele. Mai mult decît atît, dacă o operă de artă apare și poate să existe, împrejurarea se explică prin faptul că totalitatea condițiilor concrete au operat o selecție naturală asupra ei, deopotrivă cu aceea care lucrează și asupra ființelor vii.

Avînd să se ocupe de conținutul artei, idealismul estetic este, într-un mare număr al operelor care îl constituie, o *filozofie a artei.* Idealismul estetic a cunoscut însă și o altă punere a problemei, întrebîndu-se în ce chip spiritul omenesc se înalță pînă la acest cuprins ideal al artei. O astfel de mutațiune a problemei se putea opera în acea ramură a idealismului pentru care opera de artă nu este întruparea ideii în materie sensibilă, ci evocare a ideii însăși. Această variantă a idealismului estetic, căreia Eduard von Hartmann i-a dat odată numele de idealism abstract, producea astfel, în locul unei filozofii a artei, o teorie a *intuiției estetice.* Printre reprezentanții acestui curent, Arthur Schopenhauer este, fără îndoială, cel mai popular.

Pentru Schopenhauer, intuiția estetică devine posibilă numai atunci cînd inteligența încetează de a mai fi un instrument al voinței de a trăi, care o condamnă a nu cunoaște decît în formele spațiului, timpului și cauzalității, adică obiectele particulare și raporturile cauzale între ele. Eliberată din această condiție, inteligența se poate înălța la conștiința *ideilor platonice*, primele obiectivări ale voinței de a trăi, modele unice și permanente, dominînd din eternitatea lor lumea obiectelor multiple și pieritoare în care ele se răsfrîng. Arhetipurile realului, *universalia ante rem* cunoaștem, așadar, în reprezentările artei. Fericirea care ne învăluie în aceste împrejurări este singura cu putință, o fericire negativă, constînd din încetarea durerii pe care ne-o provoacă eliberarea de sub tirania voinței, cu chinuitoarea ei aspirație către ținte care se înnoiesc pe măsură ce sînt satisfăcute. Interesant, între acestea, este faptul că un cugetător care a stat sub sigure influențe schopenhaueriene, francezul Henri Bergson, construind, la rîndul lui, o teorie a intuiției estetice, socotește că în împrejurarea acesteia din

urmă nu ni se revelă modelele generale ale lucrurilor, ci tocmai individualitatea lor. Generalul, pe care Bergson nu-l primește în filozofia lui decît sub forma noțiunii, n-ar fi decît o plăsmuire a inteligenței în vederea nevoilor practicii. Atunci cînd spiritul scapă din constrîngerea acestor nevoi, el poate percepe acel aspect individual al lucrurilor care, în mod obișnuit și în practica vieții, nu-l interesează niciodată. Acest lucru se întîmplă cu prilejul artei.

Transformarea științei noastre dintr-o filozofie a artei într-o teorie a intuiției estetice venea întru întîmpinarea psihologismului, care, începînd din a doua jumătate a veacului trecut, tindea să coloreze întregul domeniu al cercetărilor care ne interesează. Contrastul ireductibil dintre formalism și idealism și multitudinea sistemelor aparținînd acestor două directive puteau da impresia că este ceva fals în însuși fundamentul lor. Vechile sisteme porneau, în adevăr, de la un concept sau altul al artei sau frumosului și deveneau ireconciliabile în măsura diversității acestor concepte. În aceste condiții trebuia să apară întrebarea dacă nu poate conduce către rezultate mai stabile drumul invers, care, pornind de la experiența artei și anume de la experiența ei psihologică, s-ar ridica pe calea inducției la conceptul general al artei și frumosului. Este ceea ce întreprinde Gustav Theodor Fechner, sub numele unei estetici *din jos (von unten)*, care deschide seria cercetărilor experimentale asupra plăcerii estetice. Dezvoltarea anchetelor sale psihologice îl putea duce pe Fechner și la concluzia că, pe această cale, s-ar putea aplana și conflictul care dezbinase pe esteticienii veacului său. Idealiștii susținuseră că arta și frumosul au un conținut ideal, formaliștii că ambele aceste obiecte se rezolvă în raporturi formale. Totalizînd rezultatele experiențelor sale, Fechner putea arăta acum că plăcerea estetică se alimentează și dintr-un izvor formal și dintr-unul ideal. Pentru ca plăcerea estetică să apară, obiectul trebuie, în adevăr, să manifeste unitate în varietate, lipsă de contradicții, finalitate funcțională, contraste bine manevrate etc., tot atîtea principii care, împreună cu calitatea agreabilă a însușirilor senzoriale ale obiectului, alcătuiesc *factorul direct* din care plăcerea estetică se nutrește. Cu acestea se împerechează *factorul asociativ,* adică proprietatea obiectului estetic de a stîrni asociații plăcute din domeniul impresiilor cu care el s-a asociat în decursul experienței noastre și care, fuzionînd într-o trăire unică, alcătuiesc *culoarea* lui *spirituală.* Importanța contribuției lui Fechner trebuie recunoscută, așadar, nu numai în metoda experimentală pe care el a inaugurat-o, dar și în sinteza pe care a operat-o asupra directivelor care l-au precedat. Vechiul contrast kantian între frumusețea cu și fără conținut, între frumusețea aderentă și liberă, care alimentase disensiunea dintre idealiști și formaliști, devine pentru Fechner îndoitul izvor al oricărei plăceri estetice. Contribuția lui Fechner este, dealtfel, numai cea dintîi dintre încercările de a întrece opoziția formaliștilor cu idealiștii și, odată cu aceasta, divergența intimă a esteticii lui Kant. Succesiunea acestor încercări alcătuiește istoria mai nouă a doctrinelor de estetică. Să le amintim pe rînd.

Cea dintîi dintre aceste încercări constă din atribuirea celor două specii de frumusețe pe seama a două structuri estetice deosebite. În această privință există o importantă tradiție pornind din Schiller și continuîndu-se cu Hegel. Deosebirea lui Schiller între poezia naivă și sentimentală, devenită la Hegel deosebirea între arta clasică și romantică, ajunge la Fr. Nietzsche, care își mărginește cercetarea la studiul artei grecești, distincția între arta *apolinică* și *dionisiacă.* Fără îndoială că în această evoluție desfășurată pe întinderea a vreo șaptezeci de ani, într-o vreme în care mișcarea ideilor devenise foarte vie, noțiunile și-au schimbat mult înțelesul. Nu însă atîta încît originile perechii nietzscheene de concepte să fie de necunoscut. Arta apolinică a eposurilor homerice, a sculptorilor greci, întocmai ca poezia naivă și arta clasică, este aceea a unor liniștite și senine aparențe. Răpite parcă arătărilor mîngîietoare ale unui vis, în care adîncul pesimism al grecilor își află compensația mîntuitoare, ele puteau sta sub semnul lui Apollo, zeul visului și al luminii. În fața acestora se ridică arta dionisiacă, a muzicii și a poeziei lirice, pusă sub auspiciile zeului beției, pe care o unește cu noțiunea poeziei sentimentale și a artei romantice, egalul lor caracter tumultuos, aceeași tendință spre infinitul în care amurgesc contururile obiectelor și se

îneacă limitele individualităţii. Este adevărat că Nietzsche cunoaşte şi un caz de sinteză, acela al tragediei greceşti, în care delirul dionisiac se sublimează în viziune apolinică. În genere însă Nietzsche rămîne teoreticianul celor două structuri artistice deosebite, care de la el au apărut mereu în literatura estetică, mai ales de cînd psihologia diferenţială mai nouă a sporit interesul pentru tipurile de individualitate.

O altă încercare de mijlocire între idealism şi formalism o alcătuieşte formula *simpatiei estetice* (*Einfühlung*). Pentru partizanii simpatiei estetice, pentru un Lipps, Volkelt sau Groos, obiectele estetice sînt o formă care generează un conţinut. Obiectele estetice au, pentru toţi aceşti cercetători, o adîncime, o viaţă internă pe care le-o atribuim noi, după ce ea s-a trezit în propria noastră intimitate subiectivă. Este cu neputinţă, pentru atitudinea estetică, de a percepe forma unei aparenţe, fără ca, în acelaşi timp, să nu-i împrumute un conţinut sufletesc. Formaliştii şi idealiştii comiteau deopotrivă greşeala de a considera separat conţinutul şi forma, cînd în realitate ele nu există decît într-o unitate deplină şi neanalizabilă. Simpatia estetică trebuie însă distinsă de simpatia comună, prin care interpretăm expresia fiinţelor vii. Căci, în adevăr, este un lucru deosebit a citi mînia în trăsăturile întinse ale unei figuri, în pumnii care se strîng, în atitudinea corpului care parcă se avîntă în luptă şi altceva a trăi noi înşine mînia în obiectul care ne-a sugerat-o. În primul caz obiectul ne rămîne străin ; în cel de-al doilea, fuzionăm, ne transformăm în el. Numai acest caz din urmă este al simpatiei estetice propriu-zise. Plăcerea care se dezvoltă în aceste condiţii este pentru Volkelt un fapt ireductibil. Pentru Lipps, ea este un caz particular al plăcerii care se leagă de orice formă a activităţii. În orice mod al activităţii, sentimentul fericitor al propriei noastre valori sporeşte. Este tocmai ceea ce se întîmplă în simpatia estetică, pe care, din această pricină, o putem numi „un sentiment obiectivat al propriei noastre valori". În sfîrşit, pentru Groos, plăcerea care întovărăşeşte simpatia estetică este numai una din formele plăcerii care se leagă, îndeobşte, cu orice activitate de joc. Căci, pentru acest cercetător, simpatia estetică nu este decît o modalitate a jocului, o activitate liberă în care se cheltuieşte un excedent de energie, în forma unei cotrăiri. Acest joc al cotrăirii este, fără îndoială, delectabil, căci, constrînşi de obicei în limitele individualităţii noastre, ne place libertatea pe care o cucerim cînd ne transportăm într-o individualitate străină.

Soluţia simpatiei estetice era legată însă de unele dificultăţi, care n-au întîrziat să apară. Dacă în starea estetică fuzionăm cu obiectul propus simpatiei noastre, dacă între noi şi acest obiect dispare orice distanţă, atunci nu se mai poate menţine nici un fel de conştiinţă despre caracterul particular al obiectului. Observaţia ne arată însă că în starea estetică produsă de o operă artistică noi sîntem conştienţi de particularităţile ei tehnice, de originalitatea artistului care a produs-o, de stilul ei ş.a.m.d. Konrad Lange, un cercetător care pornea de la istoria artei, iar nu de la psihologie, ca majoritatea emulilor lui, putea susţine astfel că în starea estetică, contemplatorul oscilează necontenit între o iluzie deplină şi conştiinţa că se află numai în faţa unei iluzii. În orice operă de artă se pot lămuri factori care favorizează iluzia şi factori care o risipesc, ca acei amintiţi mai sus. Din acţiunea combinată a acestor două serii de factori se dezvoltă o stare caracteristică de „autoiluzionare conştientă", un fel de joc cu iluzia, care ne încîntă prin libertatea pe care o acordă spiritului nostru.

Teoria lui Lange a fost violent atacată de către esteticienii contemporani, mai ales de către acei din tabăra simpatiei estetice, care îi aduceau învinuirea de a construi în întregime o stare psihologică inexistentă. Nimeni, spuneau aceştia, n-a simţit vreodată o „autoiluzionare conştientă", născocire a unui autor care a fabricat-o pentru interesele unei anumite teorii. Singur Karl Groos, pe care o lungă cercetare a jocurilor la animale şi oameni îl învăţase că există şi jocuri cu iluzia, se arătă mai binevoitor faţă de vederea lui Lange, căreia îi acordă un rol oarecare în scrierile sale mai noi.

Ideile lui Lange aveau, dealtfel, şi o altă însemnătate. Studiile de estetică căzuseră aproape în întregime, spre finele veacului trecut şi începutul veacului nostru, în puterea psihologiei. Este foarte caracteristic că unul din sistemele de estetică cele mai influente ale vremii, acela al lui Theodor Lipps, se subintitula *Psihologia frumosului şi a artei.* Dar punctul

de vedere psihologic în artă este de cele mai multe ori al amatorului profan, nu al cunoscătorului. Profanul poate trăi sentimente de o egală intensitate în fața unor opere de o valoare cu totul inegală. Sprijinită pe singurele mijloace ale unei poziții psihologice, estetica putea simți cum se tocește, în mîinile ei, instrumentul de cunoștință expertă a artei. În aceste condiții se simțea tot mai mult nevoia unei estetici care să pornească de la cunoștința vie a artei și a împrejurărilor în care creează artistul, iar nu de la aceea a reacțiilor subiective ale amatorului profan. Însemnătatea teoriilor lui Lange consta în aceea că ele reprezentau contribuția unui cunoscător și istoric al artei în problemele esteticii, asumate în preajma lui numai de către psihologi. La drept vorbind însă, pentru a ruina psihologismul, Lange se instalase în mijlocul lui, elaborînd tot o teorie a stării estetice. Vremea cerea însă o schimbare mai hotărîtă de poziție și metodă.

Astfel, pe cînd ideile lui Lange, cu excepția atenției pe care le-o acordase Groos, au rămas fără continuatori, cîștigau tot mai mult în importanță vederile unor învățați cărora o familiaritate incontestabilă cu operele artei le dădea o deosebită autoritate. Printre aceștia trebuie amintit numele lui Conrad Fiedler, care, spre sfîrșitul veacului trecut, se găsea în fruntea unui cerc de artiști și cunoscători, printre care pictorul Hans von Marées, sculptorul Adolf Hildebrand, tînărul Hans Cornelius, viitorul filozof și estetician, și alții. Cercul acestora se organizează cu multă demnitate din opoziția față de naturalismul invadator al epocii. Pentru toți acești artiști și pentru cei introduși în secretul creației lor, era evident că artistul nu năzuește niciodată să reproducă natura. Artistul plastic, arătase Fiedler în epocala sa lucrare de la 1887, nu urmărește decît să promoveze intuiția sa despre lume la un grad mai mare de claritate. A imita natura ar însemna să reproduci percepțiile variate și confuze pe care le primim de obicei de la ea. Peste această percepție a unui ochi de rînd, artistul izbutește să obțină o viziune mai limpede. Activitatea artistică apare astfel drept continuarea sforțării de a ieși din starea crepusculară a percepției comune prin actul de concentrare și limitare a atenției. Și, de fapt, activitatea artistică procedează prin limitare, prin detașarea unui anumit aspect din elementul infinit al naturii care ne înconjoară. Opera artistului seamănă, așadar, cu aceea a

omului de știință, întrucît amîndouă sînt moduri de organizare ale impresiilor pe care le primim de la lume. Dar, pe cînd sforțarea aceasta conduce pe omul de știință la noțiuni și la legi, adică la niște plăsmuiri din care orice amintire sensibilă a dispărut, artistul ajunge la o viziune mai limpede și mai ordonată a lumii sensibile.

Din aceeași împotrivire față de psihologismul și naturalismul contemporan și cu o pregătire asemănătoare, culeasă din frecventarea specialistă a artei, mai cu seamă a operelor poeziei, se formează și estetica lui Benedetto Croce. Pentru Croce arta este, de asemeni, intuiție, cunoștință a individualității lucrurilor, cum afirmă în aceeași vreme și un Henri Bergson. Dar intuiția este, pentru Croce, un fapt corelativ cu expresia. Nimic nu se limpezește în intuiția noastră care să nu se formuleze, în același timp, în expresie. Încîntarea artei rezultă din înălțarea spiritului peste tumultul impresiilor care îl înăbușeau, prin limpezirea și organizarea lor în intuițiile-expresii. Încîntarea artei este aceea a unei eliberări. Vechiul concept al catharsisului aristotelic dobîndește astfel o nouă însemnătate prin estetica lui Croce și a emulului și continuatorului său Giovanni Gentile. În sfîrșit, intuițiile artei sînt purtate de curentul liric al unei personalități de artist, care le împrumută forța și caracterul. Cum aceste personalități sînt între ele discontinue, fiecare reprezentînd un chip de rasfrîngere intuitivă a lumii absolute separat, se înțelege că nu poate să existe o istorie propriu-zisă a artei. Pe cînd pentru istorismul contemporan operele artei se găsesc într-o continuitate genetică, pentru Croce și Gentile ele alcătuiesc un cosmos pluralistic de creații individuale. Acest punct de vedere se regăsește la baza importantei serii de monografii pe care Croce a consacrat-o unor personalități poetice ca Dante, Ariosto, Corneille, Shakespeare și Goethe.

Mișcarea ideilor de estetică ajunsă pînă la acest punct, care coincide aproximativ cu prima decadă și jumătate a veacului nostru, reconstruia oarecum opoziția pe care contribuția unui Fechner, a unui Nietzsche și a simpatiei estetice avea misiunea de a o aplana. Între reprezentanții acesteia din urmă, un Volkelt, un Lipps, un Groos, pe de o parte, și între Fiedler, Croce și Bergson, pe de alta, critica poate surprinde un nou contrast. Pentru reprezentanții simpatiei este-

tice, valorile artei (şi ale frumosului) sînt nişte valori ale sentimentului. Dimpotrivă, pentru cealaltă grupă de cercetători, pe care îi putem întruni în curentul intuiţionismului estetic, valorile artei reprezintă chipuri speciale de organizare ale intuiţiilor noastre despre lume şi aparţin, prin urmare, ordinii cunoaşterii. Aceste două feluri de valori aderă apoi cu planuri deosebite ale obiectului. Valorile sentimentului aderă cu planul lui profund. Sentimentul simpatiei estetice nu apare decît atunci cînd pătrundem în adîncimea obiectului, în personalitatea lui intimă. Intuiţia estetică poartă asupra planului superficial al obiectului. Pentru intuiţionismul estetic, obiectul estetic n-are o viaţă adîncă ; el nu este o personalitate, ci o aparenţă. În felul acesta, opoziţia dintre teoriile simpatiei şi intuiţiei estetice reproduce vechiul contrast dintre idealism şi formalism cu respectiva lor orientare către profunzimea conţinutului sau către reţeaua de relaţii în care se rezolvă forma superficială a obiectului frumos. În sfîrşit, simpatia estetică poate fi determinată şi de înfăţişări ale naturii ; pe cînd intuiţia estetică reprezintă un mod special de organizare al viziunii noastre despre lume şi presupune activitatea artistului. Una echivalează, aşadar, cu o teorie subiectivă a frumosului în genere ; cealaltă cu o teorie specială a artei.

O teorie a artei, devenită independentă de psihologia emoţiei estetice, se dovedea, dealtfel, necesară pentru mai multe motive. Mai întîi, pentru că nu e nicidecum adevărat că arta apare şi ia o formă sau alta numai în vederea răsunetului subiectiv pe care urmăreşte să-l trezească. Formele pe care arta le îmbracă sînt determinate mai degrabă de condiţiile ei obiective, de pildă de natura materialului pe care îl întrebuinţează, de felul valorilor pe care le exprimă şi a genului în care se realizează. Există o dialectică specială a creaţiei artistice, condusă de nişte legi cu totul diferite de acelea ale emoţiei estetice. În legătură cu recunoaşterea acestui fapt a putut preconiza Max Dessoir o nouă poziţie *obiectivistă* în problemele artei. Pe de altă parte, este cu neputinţă a înţelege plăsmuirile artei prin efectul lor psihologic, aşa cum s-a crezut tot mereu. Putem spune oare că ştim ce este fulgerul, dacă spunem că el înspăimîntă pe individul în preajma căruia cade ? Mai potrivit este a descrie esenţa plăsmuirilor de artă, structura permanentă şi ideală a

formelor ei tipice. Un program care se putea realiza în conexiune cu năzuinţele noii metode fenomenologice, după cum a arătat-o M. Geiger într-o serie de limpezi contribuţii.[1] În fine, o teorie specială a artei este cu atît mai oportună, cu cît frumuseţea acesteia nu este deloc analogă cu aceea a naturii. Lucrul a fost bine pus în lumină de nişte esteticieni ca E. Utitz sau Ch. Lalo, care extrăgeau de aci o nouă îndreptăţire pentru circumscrierea domeniului unei teorii a artei faţă de estetica mai veche.

Noua ştiinţă a artei devenea, dealtfel, cu atît mai necesară cu cît în decursul timpului apăruse un vast cerc de probleme în legătură cu relaţiile pe care arta le întreţine cu alte manifestări ale culturii omeneşti, precum societatea, morala sau religia. Ne este cu neputinţă a schiţa dezvoltarea acestei sfere noi de întrebări în puţinele pagini consacrate aci raporturilor în care estetica modernă se găseşte cu ideile lui Kant asupra frumosului şi artei. Ceea ce putem spune este că din toată această mişcare, menită să precizeze raporturile artei cu viaţa, societatea şi cultura, o anumită reprezentare a esteticii lui Kant se găsea ruinată : ideea caracterului dezinteresat al frumosului şi al plăcerii estetice. Finalitatea intrinsecă a frumuseţii kantiene o sustrăgea oricărei comunicări cu scopurile şi aspiraţiile existenţei omeneşti. Nu tot aşa însă pentru un J. M. Guyau, în teoria căruia emoţia estetică este un factor de extindere şi adîncire a conştiinţei noastre.

Impresiile pe care le primim de la artă, ne spune acest gînditor, stimulează viaţa în întreitul ei plan organic, intelectual şi moral. Arta nu ne izolează astfel de viaţă ; ea produce mai degrabă plenitudinea şi armonia ei. Tot astfel pentru un John Ruskin, arta, ca formă nobilă a muncii, este o manifestare a calităţii morale a artistului, a virtuţii sale diligente şi reculese. În întoarcerea către industriile artistice ale trecutului, eliminate deocamdată de către maşinismul zilelor noastre, vedea Ruskin posibilitatea unei răscumpărări morale a umanităţii moderne. Dacă totuşi, în ciuda acestor mărturii, arta a fost prezentată cu atîta stăruinţă ca ceva opus vieţii, lucrul se datoreşte poate, după cum a bănuit-o

[1] Vd. articolul *Autonomizarea esteticii*, în volumul *Arta şi frumosul*, Buc., 1931. [În ediţia de faţă, p. 333 (n. ed.).]

S. Freud, împrejurării că prin ea se pot elibera unele din tendinţele omeneşti pe care societatea le cenzurează şi le interzice. Însumînd astfel de vederi putea arăta E. Utitz, autorul unui tratat consacrat în întregime noului cerc de probleme, că arta stăpîneşte facultatea de a întrupa şi transmite oricare din valorile cultivate de oameni.

Opoziţia dintre teoria obiectivistă a artei şi estetica psihologică, în care se perpetua un conflict ale cărui origini sînt kantiene, şi-a găsit o soluţie de resemnare. Este înţelesul pe care îl putem da propunerii lui Max Dessoir de a însuma vechea estetică cu o ştiinţă generală a artei, recunoscîndu-le ambelor îndreptăţirea obiectului şi metodei lor. Titlul *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* revine deopotrivă în titlul tratatului lui Dessoir şi a importantei reviste pe care el o face să apară de aproape două decenii. Chiar numai acest titlu valorează ca un program. Dar valoarea acestui program stă numai în accentuarea faptului că cercul problemelor puse de artă şi frumos este mai larg decît una sau alta din directivele a căror dialectică am urmărit-o în paginile care precedă. Unificarea acestor directive este încă o problemă a viitorului.

Anii din urmă au adus gîndirii franceze cîteva interesante contribuţii estetice în legătură cu luptele literare ale epocii. Am crezut interesant a reţine în paginile antologiei noastre[1] unele din ecourile acestor dezbateri, reproducînd memoriul abatelui Bremond asupra *Poeziei pure*, o îndrăzneaţă încercare de a pătrunde pînă la inefabilul oricărei adevărate creaţii poetice. Abatele Bremond a arătat că, depăşind intenţiile mai mult sau mai puţin filozofice şi didactice ale poeziei, depăşind chiar înţelesul cuvintelor, din simpla lor îmbinare şi fluenţă se constituie o stare de farmec special, asemănătoare cu fervoarea mistică a rugăciunii. Interesant este că, în timp ce Bremond recunoştea caracterul specific al emoţiei poetice într-o stare atît de neatîrnată de voinţa şi raţiunea noastră, alţi doi gînditori francezi arătau ce importanţă au aceste facultăţi în creaţia artistică. Unul din ei, esteticianul şi moralistul Alain, a revenit adeseori asupra ideii că arta este produsul unei atitudini voluntare, care reuşeşte să constrîngă şi să disciplineze tumultul dezordonat al pasiunilor. Celălalt gînditor pe care trebuie să-l amintim este poetul Paul Valéry, care, folosind mai cu seamă propriile sale experienţe de artist, a pus cu multă forţă în lumină rolul factorilor raţionali în creaţia artistică, dînd astfel puternice lovituri vechii reprezentări kantiene despre spontaneitatea şi inconştienţa geniului. Aplicîndu-se, cu ştiinţă sau fără, formula kantiană, multă vreme s-a vorbit despre geniu ca de o „forţă a naturii". Lucrul devine acum mai greu, după pătrunzătoarele analize ale lui Paul Valéry.

Expunerea noastră a grupat problemele esteticii moderne în jurul lui Kant şi a moştenirii pe care el a lăsat-o cercetării ulterioare. Ea n-a urmărit un istoric al esteticii în această epocă, ceea ce ar fi îndepărtat peste măsură limitele ei, mulţumindu-se a pune în evidenţă în ce chip teoria artei şi a frumosului, în ultimul veac şi jumătate, a rămas dependentă de ideile lui Kant şi de dificultăţile legate de ele. Avînd acest obiect precis, expunerea noastră s-a mulţumit cu citarea unui număr mărginit de autori, care sînt şi acei ai antologiei. Fiindcă dezbaterile de idei evocate aci au avut un anumit răsunet şi în literatura noastră, socotesc că cititorul va fi bucuros să afle în capitolul următor al introducerii o analiză succintă a contribuţiei româneşti în estetică.

1934

[1] T. Vianu se referă la *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese*, 1934 (n. ed.).

PROBLEMELE FILOZOFICE ALE ESTETICII

INTRODUCERE

Autorul n-ar vrea să dea impresia că face parte din rîndul acelor specialiști care atașează de obiectul lor partea cea mai interesantă a preocupărilor omenești. Studiind însă istoria filozofiei din secolul al XVII-lea pînă azi, el este totuși obligat să constate cum, de cîte ori filozofia a pus o nouă problemă, aceasta era, într-o mare parte, și o problemă estetică. Din această pricină se poate spune că estetica stă în centrul perspectivei filozofice moderne. Se poate invoca, în această privință, acel moment îndepărtat din secolul al XVII-lea, cînd se constituie raționalismul cartezian. Era o vreme de smulgere de sub autoritatea medievală, vie pînă atunci, o vreme cînd rațiunea omenească căuta ea singură să dea răspunsuri marilor probleme ale vieții și să nu le primească de la autoritățile constituite, cum erau biserica și universitatea, care nu făceau altceva decît să dezvolte cuprinsul dogmei revelate a religiei. În momentul acesta, ilustrat de Descartes, se afirmă principiul că izvorul principal al cunoștinței este rațiunea noastră. Este adevărat ceea ce apare rațiunii ca evident, iar evidența este făcută din claritatea și distincția ideilor. Ideile pe care le recunoaștem drept clare și distincte, adică avînd un grad puternic de lumină intelectuală, și capabile de a fi distinse de alte idei asemănătoare sau de a fi distinse în părțile lor componente, numai aceste idei clare și distincte ale rațiunii sînt ideile adevărate.

Cuvîntul „raționalism" are mai multe înțelesuri în filozofie. Dar printre ele deosebim și pe acesta: raționalismul

este acea atitudine mintală care acordă supremul grad de încredere certitudinilor rațiunii, adică acelor idei care se întovărășesc pentru noi cu sentimentul evidenței.

Un urmaș al lui Descartes, mare figură a filozofiei în trecerea de la veacului al XVII-lea la veacul al XVIII-lea, Leibniz, observă însă că unele din cunoștințele noastre nu au caracterul clar și distinct al ideilor raționale. Sînt așa-zisele „percepțiuni obscure", sau *„petites perceptions"*, cum le numește el în limbajul francez al scrierilor sale. Observația aceasta a surprins pe contemporanii raționaliști ai lui Leibniz și a stat la originea unei întregi dezvoltări a gîndirii de mai tîrziu. Într-adevăr, iată unul din exemplele pe care le dă Leibniz pentru a ilustra existența acestor „percepțiuni obscure" în conștiința noastră: toată lumea poate, stînd la marginea mării, să înregistreze zgomotul pe care-l fac talazurile ei. Ele alcătuiesc o percepțiune clară; dar percepția zgomotului talazurilor este produsul unor percepții care, ele însele, rămîn nu numai indistincte, dar și obscure: este zgomotul fiecărui talaz în parte. Conștiința nu sesizează ca idei clare zgomotele fiecărei unde, ci sesizează numai zgomotul asurzitor al tuturor undelor care vin și se zdrobesc de țărm. Iată deci că ideile noastre au și un alt izvor decît acela al evidenței, pe care raționalismul lui Descartes îl recunoștea ca unica sursă a cunoștințelor noastre sigure.

Dar Leibniz, care, cu această teorie a percepțiilor obscure, crea capitolul subconștientului pentru întreaga psihologie modernă, dă și un alt exemplu menit să ilustreze existența acestor percepții obscure în conștiința noastră. Puțină vreme înainte ca Leibniz să-și scrie *Noile* sale *eseuri asupra inteligenței omenești*, un cercetător estetic, abatele Dominique Bouhours, avea ocazia să facă o remarcă de mare importanță pentru dezvoltarea mai nouă a ideilor estetice. Cunoașteți desigur afirmațiunea lui Boileau, cuprinsă în *Arta poetică*, că nimic nu e frumos decît adevărul; că adevărul singur este vrednic să fie iubit ca un lucru frumos: *„Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable"*. Era și aceasta o afirmație raționalistă, sursa frumuseții literare era indicată de Boileau în ideile raționale, în ideile clare și distincte ale conștiinței noastre. Satisfacția poetică s-ar constitui acolo unde rațiunea este sedusă. Rațiunea ar fi, așadar, nu numai izvorul

cunoştinţelor, dar, în acelaşi timp, şi acel al delectării noastre estetice.

Abatele Dominique Bouhours venea din lumea iezuiţilor, din acea lume care crease îndată după Reformă, în veacul al XVI-lea, o artă de sentimente aprinse şi imagini romantice, menite să cîştige sufletele zguduite în credinţa lor de către mişcarea lui Luther. Venind din această lume, el constată că pricina esenţială pentru care un lucru ne place ca ceva frumos, izvorul principal al încîntării estetice, nu stă în adevărul ideii exprimate de artişti şi de poeţi, ci într-o altă calitate, în ceea ce el numeşte, printr-un termen care traduce o expresie pe care o întrebuinţaseră mai înainte italienii şi spaniolii, un *„je ne sais quoi"*. Bouhours afirmă deci că izvorul frumuseţii ar sta într-o calitate nedefinită, cu neputinţă de redus la datele raţiunii, într-o pricină complicată şi, în fond, obscură, de seducţie.

Această calitate, acest *„je ne sais quoi"*, despre care vorbise Bouhours, este adeseori invocat de Leibniz în *Noile* sale *eseuri asupra inteligenţei omeneşti*, pentru a dovedi prezenţa în conştiinţa noastră a unor percepţii obscure, alături de acele distincte şi clare, în care Descartes voia să rezolve întregul cuprins al conştiinţei omeneşti. Momentul acesta este unul din cele mai importante în dezvoltarea mai nouă a filozofiei europene. Pentru prima dată, la lumina acestor distincţii şi experienţe, invocate şi precizate de Leibniz, se constată că, alături de izvorul raţional al cunoaşterii noastre, există un izvor care depăşeşte raţiunea. În felul acesta, într-o conexiune strînsă cu estetica, filozofia modernă cucereşte problema iraţionalismului, problemă aproape necunoscută de dezvoltarea anterioară a filozofiei europene.

Rămînem tot în veacul al XVII-lea, atunci cînd ne gîndim la chipul cum se constituie icoana lumii în mecanica lui Newton. Pentru Newton, care, evident, nu inovează totul, dar rezumă, îmbogăţeşte şi sistematizează o bună parte din tradiţiile anterioare ale fizicii şi mecanicii, lumea este un ansamblu de elemente materiale, care creează, prin agregarea lor, ansambluri din ce în ce mai largi, particule şi ansambluri care sînt legate între ele prin legile gravitaţiei universale. N-aş spune că este o consecinţă a acestei vederi asupra universului fizic, dar este, în orice caz, un fenomen paralel (pentru că opera principală a lui Newton este contemporană

cu principala operă a lui John Locke, care, şi el, spre sfîrşitul veacului al XVII-lea, schiţează o icoană teoretică a sufletului omenesc) faptul că aceasta din urmă este foarte asemănătoare cu aceea pe care o obţinuse Newton atunci cînd dorise să-şi închipuie modul în care se petrec lucrurile în vastul domeniu al lumii fizice. Pentru Locke, sufletul omenesc este un ansamblu de elemente simple, senzaţiile, care prin combinarea lor constituie agregate mai cuprinzătoare, cum ar fi formele mai înalte ale vieţii noastre sufleteşti, ideile, sentimentele, actele de voinţă — iar aceste elemente şi aceste agregate nu există într-un ansamblu static, încremenit, ci se găsesc într-un proces care este dominat şi el de o lege universală, şi anume de legea asociaţiei de idei. Legea asociaţiei de idei este aceea care explică mecanica sufletească, în acelaşi fel în care legea gravităţii universale explică mecanica în cîmpul universului fizic. Analogia dintre legea gravităţii universale şi legea asociaţiei de idei a fost deseori observată.

Dar în timp ce cercurile învăţate socoteau că au cucerit bunuri în adevăr durabile, înfăţişîndu-se, în modul acesta, constituţia universului fizic şi a universului moral, se produc unele observaţii menite să zguduie suveranitatea amintitului punct de vedere. Se observă, pentru realitatea morală a omului, dar şi pentru realitatea întregii naturi, că există o serie de obiecte şi de stări sufleteşti pe care nu le putem explica din însumarea unor elemente după legea gravitaţiei universale sau după legea asociaţiei stărilor elementare, a senzaţiilor. Aceste obiecte ale naturii, care ne obligă să punem la îndoială modul în care Newton îşi explica mişcările corpurilor în universul fizic, sînt organismele. În adevăr, într-un organism există, fără îndoială, fenomene chimice, fenomene fizice şi fenomene mecanice. Un organism, pînă la un punct, poate să fie redus la astfel de fenomene. Dar în măsura în care este redus la astfel de fenomene, evident într-o soluţie depărtată, dar care poate fi întrevăzută de pe acum, problemele organismului pot fi reduse la probleme chimice şi acestea la probleme fizice sau mecanice. Însă toate aceste fenomene: mecanice, fizice sau chimice, care alcătuiesc laolaltă ansamblul de procese care constituiesc organismul, sînt unificate înăuntrul organismului. Organismul nu este simplul fascicol al acestor funcţiuni şi procese. Organismul este un total care,

departe de a fi compus din funcţiuni elementare fizico-chimice, determină el mai degrabă chipul în care aceste funcţiuni decurg. Realitatea organismului ne obligă să răsturnăm seria evenimentelor, aşa cum ea se petrece în lumea fizică. Aci, în lumea fizică, avem de-a face cu o cauzalitate mecanică. Cauzele produc efecte şi ele sînt anterioare efectelor. În cazul organismului însă, cauza este ulterioară efectelor ; ceea ce se petrece în organism este determinat de totalitatea organismului. O explicaţie biologică completă trebuie deci să renunţe la acea viziune mecanicistă în care Newton dorea să rezolve spectacolul întregului univers material, pentru a accepta ideea unei cauzalităţi finale.

Dar afară de organisme, mai există în lume şi în sufletul nostru o serie de alte împrejurări care răstoarnă viziunea mecanicistă, gravitaţionistă şi asociaţionistă a universului newtonian. Este cazul obiectelor frumoase. Un obiect frumos nu este un agregat de date elementare. Elementele, într-un obiect frumos, îşi extrag întreaga lor semnificaţie şi valoare din ansamblul în care ele sînt introduse. De asemenea, starea estetică, adică aceea pe care o produce contactul cu un obiect frumos, nu este produsul întîlnirii sau însumării unor stări elementare, ci este o stare de totalitate, care determină calitatea şi funcţiunea stărilor mai elementare pe care le putem distinge în ansamblul ei. De aceea şi pentru explicarea obiectelor frumoase, ca şi a stărilor pe care ele le provoacă, adică a stărilor estetice, trebuie să răsturnăm ordinea evenimentelor pe care o presupune universul fizic şi mecanic newtonian, admiţînd existenţa totalităţii înaintea părţilor şi existenţa cauzei finale în locul cauzei mecanice. Acela care introduce această importantă excepţie în modul de a ne reprezenta universul fizic şi moral, aşa cum se constituise la sfîrşitul veacului al XVII-lea, prin silinţele conjugate ale fizicii şi analizei conştiinţei, acela care, în acelaşi timp, înfrăţeşte problema biologică cu problema estetică, este filozoful german Immanuel Kant la sfîrşitul veacului al XVIII-lea, în scrierea sa *Critica puterii de judecată.* Iată cum, pentru a doua oară, problema estetică trece în centrul preocupării filozofice. Căci, dacă se cuvine să aducem critici viziunii mecaniciste şi asociaţioniste a unui Newton şi a unui Locke, noi n-o putem face decît la lumina realităţilor şi a experienţei estetice.

În vremea în care se produceau aceste importante transformări în modul oamenilor de a-şi reprezenta lumea materială şi lumea conştiinţei, din contribuţiile pe care tocmai experienţa artei şi frumuseţii le produceau, vechea metafizică, aşa cum se dezvoltase din sistemul lui Descartes, apare puternic dominată de un gînd dualist. Pentru Descartes şi pentru mulţi din urmaşii lui, întreaga lume este produsă din două substanţe : materia şi spiritul (sau întinderea şi conştiinţa, cum le numeşte Descartes), lumea fizică şi lumea morală. Astăzi, dacă încercăm să înţelegem care va fi fost utilitatea sublinierii acestei discrepanţe profunde în sînul realităţii, o putem face mai uşor referindu-ne la condiţiile istorice în care apare metafizica tradiţională dualistă. Multă vreme, mai cu seamă pentru reprezentările bisericii, dar şi pentru reprezentările magiei Renaşterii, lumea, obiectele şi procesele materiale erau presupuse a avea suporturi şi cauze spirituale. Lumea, pentru reprezentările tradiţionale ale bisericii, era produsul verbului divin. Gîndirea noastră era reputată apoi că poate să modifice cursul material al evenimentelor. Această reprezentare stă la baza magiei Renaşterii, un curent aşa de puternic în această vreme. Era, prin urmare, o exigenţă a ştiinţei moderne, fără de care ea nu s-ar fi putut dezvolta, aceea de a distinge între cursul evenimentelor materiale şi al evenimentelor spirituale, de a arăta că aceste serii deosebite de evenimente îşi au legitatea lor proprie. Nu era cu putinţă dezvoltarea pe care ştiinţele moderne au obţinut-o în epoca ulterioară veacului al XVII-lea decît afirmînd cu tărie această independenţă a substanţei materiale faţă de cea spirituală. Aş spune chiar că un materialism latent a fost o condiţie favorabilă întregii dezvoltări a ştiinţelor moderne.

Răsunete din vechea metafizică dualistă se găsesc pînă tîrziu, în idealismul german. Iată, de pildă, pe Schelling, la începutul veacului al XIX-lea, unul din cei mai de seamă filozofi ai succesiunii postkantiene şi unul din creatorii idealismului german. Schelling socoteşte că tot procesul realităţii, tot ceea ce universul în întregimea lui cuprinde, nu este decît produsul dezvoltării pe două direcţiuni a unui punct de indiferenţă absolută, pe care el îl numeşte „Absolutul" sau „Dumnezeu", acel Dumnezeu pe care el îl echivalează cu un plus şi minus zero. Revine, în această concepţie a indife-

renței absolute originare, ceva din coincidența opozițiilor a lui Nicolaus Cusanus, care-și închipuia că întreaga lume emană dintr-un fel de coincidență a tuturor opozițiilor, printr-o evoluție care nu este decît desfacerea pe serii infinite a acestor opoziții întrunite în unitatea originară a divinității. Din această indiferență absolută — ne spune Schelling — emană două serii, seria reală și seria ideală. Oricare din aspectele acestui univers este mai mult sau mai puțin real, sau mai mult sau mai puțin ideal. O simplă chestiune de dozare între realitate și idealitate stabilește caracterul propriu al fiecăruia din aspectele lumii. Dar în seria reală există o trecere necontenită către o idealizare din ce în ce mai mare a realității. Pe treapta cea mai de jos a seriei reale stă materia, realitatea cea mai lipsită de idealitate. Dincolo, mai sus, apare lumina, apoi electricitatea și, în fine, organismul, care este înfățișarea cea mai ideală a seriei reale. Organismul este punctul în care materialitatea lumii pare mai mult pătrunsă de idealitate. În cuprinsul celeilalte serii, în seria ideală, avem iarăși o dezvoltare continuă de la credința religioasă la știință, la moralitate și la artă. Arta reprezintă, pentru Schelling, punctul extrem al seriei ideale, dar, în același timp, punctul în care idealitatea are gradul cel mai înalt de realitate. Arta este punctul în care se împacă idealitatea cu realitatea, este forma cea mai reală a idealității, este idealul făcut corp, devenit materie reală. Această concepție a artei revine mai la toți filozofii și esteticienii epocii postkantiene și idealiste. O regăsim și în definiția unui Hegel, potrivit căreia frumosul — și cînd vorbește de frumos, Hegel se gîndește în primul rînd la frumosul artistic — n-ar fi altceva decît manifestarea sensibilă a ideii.

Prin urmare, iată că în artă se recunoaște punctul în care vechea discrepanță dintre cele două substanțe, pe care le observase metafizica dualistă tradițională, este depășită. Există, așadar, posibilitatea îmbinării spiritului cu materia, a fuziunii lor intime. Există o posibilitate în adevăr mîngîietoare pentru sufletul omenesc, aceea de a ști că cel puțin într-un punct al lumii, și anume în artă, se poate produce acea profundă fuziune : realitate și spirit, că aci poate izbuti procesul de idealizare, de spiritualizare a realității, care alcătuiește una din țintele cele mai scumpe ale năzuințelor omenești. Odată cu aceasta iată însă că, în lumina experienței

estetice și a reflecțiunilor asupra artei, filozofia este nevoită să ia o nouă atitudine față de vechile întrebări ale cugetării omenești. Prin modul în care filozofii postkantieni și idealiști pun problema estetică, aceasta trece din nou în centrul preocupărilor filozofice.

În vreme ce se preparau aceste gînduri importante, nici un moment vechea știință mecanicistă, asociaționistă și materialistă, desprinsă din cugetarea unui Newton și a unui Locke, n-a încetat să se dezvolte. Tendința de a încadra pe om în natură n-a încetat niciodată să se afirme. Și una din consecințele cele mai interesante ale acestei tendințe este aceea potrivit căreia inteligența omenească, aceea căreia filozofia mai veche sau vechea teologie îi dădea o origine divină, este ea însăși concepută ca o forță biologică, ca un instrument în slujba vieții. Nu este adevărat că ideea aceasta aparține ultimelor curente ale filozofiei, ca, de pildă, pragmatismului american. Ideea că inteligența este o funcțiune a vieții este mai veche ; o întîlnim, de pildă, la Schopenhauer, a cărui lungă pregătire la școala senzualiștilor și materialiștilor francezi a fost adesea pusă în lumină de către istoricii filozofiei.

Dar în timp ce se afirmau aceste lucruri asupra valorii inteligenței omenești, Schopenhauer însuși recunoaște o împrejurare în care inteligența se eliberează de scopurile acesteia, în care inteligența încetează de a mai fi o simplă unealtă în serviciul vieții, pentru a deveni instrument al cunoașterii pure, al contemplației dezinteresate. Această ocazie o oferă arta. În artă nu cunoaștem pentru a servi scopurile vieții, ci cunoaștem dezinteresat. De aceea cunoașterea artistică se deosebește fundamental de cunoașterea practică sau de forma dezvoltată și sistematizată a cunoașterii practice care este cunoașterea științifică. În cunoașterea practică și științifică sesizăm totdeauna raporturi, relații dintre lucruri, căci acestea interesează pe omul practic ; în timp ce în cunoașterea artistică — observă Schopenhauer — sesizăm esențele eterne ale lucrurilor, ideile lor platonice. Iar dacă în împrejurările curente ale cunoașterii noi sîntem sclavii voinței de a trăi, în contemplația dezinteresată artistică devenim cu adevărat liberi. Există, prin urmare, o posibilitate de eliberare din rigorile naturii, și aceasta ne-o oferă arta. Iată deci, pentru a patra oară, problema artistică pusă în centrul preocupărilor filozofice.

În sfîrşit, foarte multă vreme s-a spus că adevărata formă a cunoaşterii este cunoaşterea generalului, că nu există ştiinţă decît a generalului. Lucrul a fost arătat încă din antichitate, de către Aristotel. Aceasta era oarecum doctrina oficială, primită cu unanimitate. Nu putem cunoaşte din lucruri — se spunea — decît forma lor generală, nu putem cunoaşte ştiinţific decît acele aspecte ale lucrurilor prin care ele coincid cu toate obiectele din aceeaşi categorie ; nu putem cunoaşte cu adevărat decît concepte. A cunoaşte — spunea Kant — înseamnă a subsuma impresia particulară unui concept, unei categorii ; adevărata cunoaştere este totdeauna categorială. Cu toate acestea, există şi o formă a cunoaşterii care nu este cunoaşterea generalului şi care este poate forma cea mai profundă a cunoaşterii, aceea care ne permite să intrăm în individualitatea intimă, în profunzimea lucrurilor : este ceea ce Bergson numeşte intuiţie, iar cînd e vorba să exemplifice ce este această intuiţie, cum operează ea şi ce aspecte ale lucrurilor sesizează, Bergson invocă încă o dată cazul artei şi al experienţei estetice a conştiinţei. În artă cunoaştem individualitatea lucrurilor, chipul în care ele apar pentru o singură dată. Arta reţine, în legătură cu lucrurile lumii, calităţile lor unice. Este o experienţă din cele mai curente aceea pe care o încercăm în faţa creaţiilor frumoase ale artei : am trecut de mii de ori pe lîngă anumite obiecte, dar în realitate nu le-am privit şi nu le-am văzut niciodată, din pricină că între noi şi lucruri se interpunea necontenit felul cunoştinţelor noastre generale despre ele. Ne mulţumeam să identificăm speţa căreia lucrul îi aparţine, genul de care ţine, conceptul general sub care el poate fi subsumat, fără să ne oprim cu atenţia fermecată în faţa aspectelor lui pur individuale. Este rolul artei de a descoperi în obiecte aceste aspecte individuale. Este rolul artei de a înzestra ochii noştri cu astfel de priviri tinere, feciorelnice, capabile să fie vrăjite de înfăţişarea unică a lucrurilor. Iată deci că problema estetică trece încă o dată în centrul preocupărilor filozofice. Impresia estetică era menită să măsoare adevărul aserţiunii străvechi că nu putem cunoaşte decît generalul.

Problema iraţionalului, problema totalităţii, anterioară părţilor şi lucrînd ca o cauză finală asupra elementelor, problema posibilităţii de spiritualizare a materiei, problema libertăţii şi problema intuiţiei sînt cele cinci probleme filozofice ale esteticii. Acestea sînt probleme cu care estetica se încrucişează necontenit, în drumul dezvoltării ei moderne, cu mersul general al filozofiei. Vom încerca, în aceste pagini, să reluăm toate aceste probleme, pentru a examina ce a putut aduce speculaţia mai nouă peste cîştigurile momentului în care ele au fost puse mai întîi şi pentru a încerca să obţinem astfel o cunoştinţă mai adînc fundată a fenomenelor artistice şi, în genere, a fenomenelor estetice.

A RAŢIONALITATE ŞI IRAŢIONALITATE

FACTORI GENERALI ÎN PERCEPŢIA ESTETICĂ

Ne-am întrebat în capitolul trecut ce este raţional şi ce este iraţional, şi răspunsul dat, dar care constituie numai una din soluţiile care se pot da acestei întrebări, era că este raţional ceea ce este evident, adică ceea ce este obiectul unor idei clare şi distincte. Iraţional este atunci ceea ce apare în spiritul nostru lipsit de caracterul evidenţei, ceea ce este confuz sau ceea ce, în orice caz, este clar şi lipsit de distincţie, adică ceea ce este clar şi confuz. Aşa a apărut problema iraţionalului în cugetarea europeană către sfîrşitul veacului al XVII-lea. În legătură cu precizările lui Leibniz, în această privinţă, s-a pus întrebarea : după cum există o logică a ideilor clare şi distincte, nu cumva este posibil să se găsească o logică a ideilor confuze, a micilor percepţii, cum le numea Leibniz ? După cum există norme care domină chipul ideilor clare şi distincte de a se înlănţui în conştiinţa noastră, atunci cînd ele urmăresc producerea adevărului, nu cumva este posibil să se găsească nişte norme care domină chipul în care se înlănţuiesc percepţiile confuze, atunci cînd ele alcătuiesc impresia frumuseţii ? Această logică a percepţiilor în acelaşi timp clare şi confuze este estetica. Aşa pune cel puţin problema, la jumătatea secolului al XVIII-lea, creatorul — n-aş spune al problemei estetice, dar, în orice caz, al termenului de „estetică", concepută ca o ştiinţă autonomă — Alexander Baumgarten, care la 1750 publică renumita sa *Estetica,* cea dintîi carte de filozofie care poartă acest titlu în înţelesul care se păstrează cuvîntului şi acum.

Dacă Baumgarten putea postula o ştiinţă ca estetica, adică o logică a frumuseţii, lucrul provenea dintr-o împrejurare care nu era cu totul nouă. În adevăr, întîmpinăm la gînditorii din veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea ideea că frumosul şi arta ascund în învelişul iraţional al formei o raţionalitate a conţinutului. Astfel, după o părere care începuse să devină tradiţională în momentul în care Baumgarten scrie, frumosul ar fi adevărul ascuns într-un material sensibil, după cum plăcerea estetică ar fi sesizarea adevărului prin vălurile sensibilităţii. Să ne reamintim versul lui Boileau, citat şi altă dată : „*Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable*". Ideea aceasta era foarte veche. O întîlnim şi în antichitate, atunci, de pildă, cînd, în *Poetica* sa, Aristotel compară poezia cu istoria, afirmînd că, în timp ce istoria înfăţişează lucrurile aşa cum s-au petrecut, poezia le înfăţişează aşa cum ele ar fi trebuit să se întîmple, prin urmare în caracterul lor necesar, raţionalizat. Din această pricină — conchidea Aristotel — poezia este mai filozofică decît istoria. Este deci un bun vechi al cugetării europene acela potrivit căruia se consideră că creaţiile artei conţin un fond de adevăr. Dar în timp ce adevărul este redat în propoziţiile ştiinţei sau ale filozofiei prin raporturi dintre concepte, conţinutul acesta de adevăr este redat de artă prin imagini sensibile.

Această idee a fost foarte rezistentă. O găsim şi după Baumgarten, de pildă la Hegel, atunci cînd defineşte frumosul drept manifestarea sensibilă a ideii. Dar din această împrejurare Hegel scoate o consecinţă dintre cele mai importante, pe care o împărtăşeşte cu mulţii care reflectau la rostul şi structura artei către începutul veacului al XIX-lea. Într-adevăr — spune Hegel în *Prelegerile* sale *asupra esteticii* — dacă frumosul are un conţinut de adevăruri, un conţinut teoretic, raţional, atunci la ce bun există frumosul ? Frumosul şi arta sînt, în definitiv, mijloace neadecvate de cunoaştere a adevărului, căci nu este neadecvat a cunoaşte adevărul prin sensibilitate, prin vălurile care nu-l ascund cu totul, dar care, în orice caz, îl disimulează ? La ce e bună arta, cînd avem filozofia, care reprezintă forma adecvată de cunoaştere a adevărurilor raţiunii ? Şi dacă este aşa, atunci e probabil că, în faţa progreselor moderne ale filozofiei, arta îşi va pierde funcţiunea şi rostul ei de a exista. Este probabil

că vom asista la o dispariţie a artei din mijlocul civilizaţiei moderne. Civilizaţia modernă va ajunge la concluzia că este mult mai firesc să încerci să te apropii de lumina adevărului cu puterile raţiunii, să sesizezi adevărul în forme conceptuale şi să renunţi la formele indirecte şi inadecvate de cunoaştere şi reprezentare a adevărului pe care le constituie frumuseţea şi arta. Am spus că această părere relativă la dispariţia artei din civilizaţia modernă nu era numai o părere a lui Hegel. Era o părere pe care o întîmpinăm la mulţi dintre cugetătorii de la începutul veacului trecut. Am încercat în scrierea mea *Filozofie şi poezie* să ridic inventarul, dealtfel incomplet, al acestor păreri şi să înfăţişez, în acelaşi timp, concluziile pe care această constatare le-a produs în mintea cugetătorilor şi poeţilor din prima jumătate a veacului al XIX-lea. În adevăr, dacă arta se cuvine să nu dispară, dacă ea este un bun pe care mintea omenească trebuie să-l menţină, atunci ea trebuie să împrumute ceva din demnitatea filozofiei şi a ştiinţei. Această convingere, menită să salveze arta din dezastrul cu care o ameninţă progresul cercetării filozofice, a dus la crearea unei poezii filozofice sau ştiinţifice, o directivă literară care s-a bucurat de o mare popularitate în tot cursul veacului al XIX-lea.

Trebuie să spunem însă că intenţia de a asigura perenitatea artei prin asumarea unui conţinut de adevăruri filozofice sau ştiinţifice este o falsă năzuinţă, fiindcă frumosul şi arta nu au şi nici nu trebuie să aibă un cuprins de idei constituite. Ele nu trebuie să aibă decît un cuprins virtualmente raţional, convertibil în concepte, ceea ce justifică, dealtfel, critica filozofică a artei. Există în atitudinile artei o poziţie spirituală, şi această poziţie, care nu dă dreptul unui poet să se numească filozof, poate fi convertită în concepte filozofice. Se poate extrage filozofia implicită, virtuală, a unei poeme sau a unei lucrări literare, chiar cînd ea însăşi nu are un cuprins constituit de idei filozofice. Cu aceste precizări, ale căror detalii le-am expus mai pe larg în *Filozofie şi poezie*, se schiţează o poziţie care va fi concluzia noastră în problema raportului dintre factorii iraţionali şi factorii raţionali în frumos şi în artă. În adevăr, în adîncimile artei există o raţionalitate. Raţionalitatea aceasta este învăluită, dar este totuşi prezentă şi capabilă de a fi extrasă.

Am dat mai sus o definiţie a raţionalului şi iraţionalului, adăugînd că este o definiţie provizorie, menită a fi completată prin altele, în legătură cu care noi probleme estetice conexe vor ieşi la lumină. O altă definiţie a raţionalului este aceea potrivit căreia este raţional tot ceea ce este reductibil la unitate. Sînt raţionale obiectele care sînt identificabile între ele, pentru că în străfundurile lor gasim factori de unitate care le apropie şi permit asimilarea unora cu altele. Atunci, evident, iraţionalul este tot ceea ce rezistă la această operaţie de unificare şi identificare. Raţional este ceea ce e unificabil. Iraţional este ceea ce prezintă o rezistenţă la unificare. Aceasta este cel puţin concepţia care stă la baza reprezentării raţionalului în opere importante de metodologie şi istorie a ştiinţelor, cum sînt lucrările epocale ale filozofului francez E. Meyerson. În aceste lucrări, cercetătorul francez arată că opera ştiinţei constă dintr-o raţionalizare progresivă a realităţii. Ştiinţa, în diferitele ei etape succesive, s-a străduit tot timpul să scoată în evidenţă factorii de unitate din aspectele şi evenimentele lumii. A reduce diversitatea imensă a înfăţişărilor şi proceselor din lume la un mic număr de factori unitari, şi anume la un număr de factori care, în succesiunea diferitelor soluţii pe care le-a propus ştiinţa, sînt nişte factori avînd un număr de calităţi determinante din ce în ce mai mic, este mersul pe care l-a executat cugetarea ştiinţifică europeană de la începuturile ei pînă azi. Nu putem intra în detalii savante de istoria ştiinţelor, dar chiar numai o primă privire asupra lucrurilor şi raportarea la cunoştinţe foarte generale, la îndemîna oricui, dovedesc adevărul aserţiunii lui Meyerson.

Atunci cînd dorim să reducem fenomenele gîndirii la fenomene biologice, pe cele biologice la fenomene chimice, pe cele chimice la fenomene fizice sau mecanice şi pe acestea la raporturi pur cantitative, de caracter matematic, nu facem altceva decît încercăm să surprindem factorii de unitate din toate aspectele şi procesele lumii, să le reducem la un mic număr de factori din ce în ce mai ideali, care adică au un număr din ce în ce mai mic de atribute determinante. Dealtfel, ideea aceasta apare o dată şi la Kant, şi anume în acel pasaj adeseori citat din *Critica raţiunii pure*, cînd Kant afirmă că idealul tuturor ştiinţelor îl constituie ştiinţa matematică. Orice ştiinţă, în efortul ei de a se pozitiva, tinde

către formula matematică. Astfel, a rezolva înfățișările calitative diverse ale lumii la relațiuni matematice cantitative, este în același timp rezultatul unui proces de unificare a tuturor aspectelor, ca și unul de purificare al forțelor și aspectelor presupuse a suporta întregul edificiu al universului. Știința deci unifică și, în același timp, idealizează.

Se observă însă — și observația o face chiar Meyerson, care, în această privință, aduce contribuții importante la problema iraționalului în filozofia modernă — că există o serie de aspecte care sînt rebele la lucrarea de raționalizare a științei, o serie de aspecte care nu pot fi unificate, care se dovedesc ireductibile unele la altele sau la niște factori mai generali, și aceste aspecte sînt tocmai datele sensibile. În adevăr, putem să ne reprezentăm că o reacțiune organică în interiorul corpului animal nu este altceva decît un proces chimic. Putem să gîndim procesul acesta chimic reductibil la unul fizic ; dar o astfel de explicație n-ar fi niciodată suficientă pentru a da socoteală de ce unele corpuri sînt roșii, de ce altele sînt dulci, de ce unele sînt parfumate etc. Calitățile sensibile ale obiectelor sînt deci date ireductibile la factori mai generali. Ele sînt date pe care le constată experiența, dar care nu pot fi explicate prin reducțiune și unificare. Putem să explicăm prin cauze mecanice de ce se produce la un moment dat o transformare chimică oarecare, dar nu și de ce este trandafirul parfumat, de ce este cuprul roșu, mucegaiul verde ș.a.m.d. Datele sensibile sînt deci iraționale. Ele rezistă la lucrarea de unificare pe care o întreprind științele.

Printre aceste date sau calități sensibile iraționale există una care se cuvine să ne intereseze mai de-aproape, și aceasta este calitatea sensibilă a frumuseții. Frumosul este și el o calitate sensibilă, adică un fel de a fi al lucrurilor pe care nu-l putem reduce la clase sau forțe generale. Împrejurarea că frumosul este o calitate sensibilă ne-o dovedește și faptul care a fost constatat sub forma afirmației că frumusețea este o însușire superficială a lucrurilor. Ceea ce numim frumusețe într-un lucru — nu într-o ființă — este o însușire superficială a lui ; frumusețea nu aderă la straturile profunde ale obiectelor, ea este o calitate a suprafeței. Frumusețea este superficială, așa cum sînt toate calitățile sensibile, cum este culoarea unui lucru sau însușirile lui pe care le constată tactilitatea noastră. Aceste constatări justifică plasarea frumuseții printre calitățile sensibile ale lucrurilor. Dar frumusețea fiind o calitate sensibilă, ea împarte cu toate calitățile sensibile pe care le cunoaștem însușirea iraționalității. Frumusețea este și ea irațională.

Frumusețea este, în adevăr, obiectul unei percepții diferențiale, nu al unei percepții unificatoare. Atunci cînd mă pătrund de frumusețea unui lucru, stabilesc diferența între el și toate lucrurile care-l însoțesc. Uneori mi se pare că am făcut o constatare de seamă cînd într-o compoziție literară reușesc să spun că e vorba de o elegie, o baladă etc. și pot spune că am iluzia pentru o clipă că am adus în felul acesta o contribuție la adîncirea impresiei estetice. Dar o poezie nu devine frumoasă, pentru mine, atunci cînd îmi dau seama că aparține unui gen sau altuia, ci atunci cînd, printre toate operele aceluiași gen, sesizez tocmai caracterul ei propriu, particular, de neînlocuit, ireductibil, incomparabil, unic. Din acest punct de vedere, se poate spune că diversitatea obiectelor estetice este ireductibilă la factori generali și că lumea obiectelor estetice este o lume prin excelență irațională.

Era firesc deci ca problema iraționalului, una din acelea în jurul căreia s-au împletit discuțiile cele mai animate ale cercetătorilor de azi, să se puie tocmai în legătură cu întrebarea relativă la firea adîncă a fenomenelor estetice. Și, cu toate acestea — deși de atîtea ori, începînd de la Leibniz și Baumgarten și pînă la Bergson, s-a atras atenția asupra caracterului irațional al experienței estetice — sînt unele motive care trag greu în cumpănă și care ne pot face să amendăm vederea atît de curentă cu privire la caracterul irațional al experienței estetice. Sînt motive hotărîtoare care ne pot face să spunem că, așa cum lucrul era înțeles mai bine de oamenii de altădată, în fundul frumuseții și al creației artistice se găsește un strat de raționalitate, pe care trebuie să ne învățăm a-l recunoaște.

Dar mai întîi o obiecție de ordin general : fără îndoială că rațiunea este facultatea ideilor clare și distincte. Nu încape îndoială că rațiunea este organul prin care sesizăm identitatea lucrurilor și prin care reducem diversitatea lor. Dar rațiunea nu este numai atît. Rațiunea este și organul cunoașterii exacte. Trebuie să opunem rațiunea, în funcțiunea și cuceririle ei, impresiilor vagi, nelămurite. Sentimentul ne dă uneori astfel de impresii înșelătoare. Rațiunea este însă facul-

tatea cunoaşterii exacte, precise, a realităţii. Dar a cunoaşte exact, înseamnă a cunoaşte diferenţele. Există o generalizare uşoară, superficială, care nu poate să fie aceea pe care şi-o propune raţiunea printre ţintele ei. Raţiunea doreşte să obţină cunoaşterea exactă a lucrurilor. Nu se poate însă cunoaşte exact decît cunoscînd diferenţele ; desigur, pentru a le integra în unităţi mai vaste şi mai profunde. Există generalizări uşoare, aşa-zisele generalizări pripite, care nu ţin seama de diferenţe. Există, de asemenea, spirite raţionaliste, dintr-o categorie intelectuală nu foarte onorabilă, cărora li se pare că pot cuprinde cu facilitate legile generale ale fenomenelor şi substanţele unitare care le susţin, dar astfel de spirite procedează cu facilitate, tocmai pentru motivul că nu sesizează diferenţele dintre lucruri. Opera de cunoaştere a raţiunii trebuie, prin urmare, să înceapă cu cunoaşterea diferenţelor dintre lucruri. A observa bine lucrurile, pentru a sesiza mai întîi diferenţele dintre ele, este una din primele exigenţe ale raţiunii în întreprinderile ei. Faptul apoi că sub diferenţele acestea se încearcă a se surprinde unităţi mai adînci, este evident o aspiraţie pe care ştiinţa raţională a omului nu o pierde niciodată din vedere. Dar tocmai pentru a putea sesiza această unitate mai adîncă, trebuie să începem prin a remarca diferenţele dintre lucruri, şi atunci intuiţia diferenţelor, adică intuiţia artistică, se poate oare spune că este o formă de cunoaştere vrăjmaşă exigenţelor şi năzuinţelor raţiunii ? Cred că răspunsul nu poate fi decît unul singur. Există, în genul de atenţie cu care adevăraţii savanţi privesc lumea, ceva din firea atitudinilor pe care artistul le are faţă de spectacolul universului. Aceeaşi dăruire atentă şi entuziastă către individualitatea fenomenelor. Dar în afară de aceasta, este oare adevărat că intuiţia estetică acoperă, suprimă, identităţile mai profunde ?

Nu încape îndoială că intuiţia estetică porneşte de la sesizarea individualului. Dar pentru acest motiv îşi ascunde ea oare fondul general de care se ţine, ca de multiple rădăcini, fenomenul estetic individual, unic, diferenţial ? Atunci cînd privim un om frumos, ne dăm seama adeseori că impresia de frumuseţe pe care o primim provine şi din sesizarea caracterelor lui generale. O femeie sau un bărbat ni se par frumoşi şi prin însuşirea lor general-umană. Impresia de frumuseţe este deci susţinută pe constatarea unui fond

general, peste care se ridică alcătuirea estetică unică. De asemenea, cînd considerăm unele din creaţiile artei ne convingem cu uşurinţă că impresia estetică se detaşează pe intuirea unor factori generali. Schopenhauer observa, în acest sens, că opera arhitectonică este frumoasă atunci cînd ne constrînge să cuprindem în ea jocul şi armonia forţelor mecanice generale, adică a gravităţii şi rigidităţii, a forţelor care atrag masele grele către centrul pămîntului şi a acelor care se opun atracţiei. Jocul, armonia, echilibrul dintre forţele atracţiei şi forţele rigidităţii alcătuiesc fundamentul impresiei de frumuseţe pe care ne-o transmit unele din operele arhitecturii. Evident, există opere arhitectonice în care acest joc al forţelor mecanice generale este foarte aparent, şi, cu toate acestea, operele acestea nu sînt frumoase. Ele nu sînt frumoase pentru că în structura lor jocul este prea aparent. Dacă este frumoasă opera arhitectonică şi nu un simplu eşafodaj mecanic, împrejurarea provine din faptul că în acesta din urmă forţele sînt manifeste şi superficiale, pe cînd în cele dintîi ele sînt învăluite şi adînci. Observaţia ne poate duce la încheiera că raţionalitatea estetică este, în operele artei, reală, dar că ea este în acelaşi timp profundă. Iată cum, pe calea acestor analize, regăsim cîteva din concluziile idealismului estetic în stare să justifice impresia relativă la raţionalitatea adîncă a artei.

MEDIAŢIE ŞI RELAŢIONALITATE ÎN OBIECTUL ESTETIC

Am arătat că există şi alte definiţii ale raţionalului şi iraţionalului care pun în lumină alte aspecte ale acestor categorii. Urmează să ne oprim acum la un alt aspect al acestora, deosebit de celelalte două asupra cărora am zăbovit pînă acuma. Este raţional, aş spune, ceea ce alcătuieşte obiectul unei cunoaşteri mediate, în timp ce este iraţional ceea ce alcătuieşte obiectul unei cunoaşteri imediate, directe. Iată, de pildă, constatarea că apa fierbe la 100°. Cum pot ajunge la ea ? Numai cu condiţia ca spiritul meu să treacă printr-o serie de alte constatări intermediare şi să opereze astfel un act de mediaţiune spirituală. Constatarea că apa fierbe la 100° presupune mai întîi în spiritul meu ştiinţa că lichidele fierb ; apoi că sînt unele lichide care fierb sub 100°, altele deasupra

acestui punct şi altele la 100° şi că apa face parte din acestea. Toate aceste judecăţi succesive sînt rezumate şi concentrate în constatarea că apa fierbe la 100°. Aş spune, prin urmare, că orice judecată se sprijină pe un raţionament, pe un lanţ de judecăţi. Iată ceea ce se numeşte cunoaşterea mediată, cunoaşterea prin etape.

Există însă şi o cunoaştere imediată, de pildă cunoaşterea că ceva fierbe. Iau cunoştinţă că ceva fierbe, fără să ştiu ce anume fierbe, la cîte grade fierbe, în ce raport este acest ceva cu celelalte lucruri care fierb, dar care nu fierb atunci, în faţa mea. Aceasta este o cunoaştere directă, nemijlocită, imediată. Este cunoaşterea perceptivă. Prin urmare, în timp ce judecata ar fi cunoaştere raţională, căci este mediată, percepţia ar aduce spiritului o cunoaştere directă, imediată, iraţională.

Dar cunoaşterea prin judecăţi mai este raţională şi pentru un alt motiv: o judecată este o operaţie de stabilire a unei relaţii. A judeca înseamnă a pune în relaţie două lucruri deosebite, adică un subiect şi un predicat. Această punere în relaţie echivalează însă cu o identificare parţială între subiect şi predicat, o identificare prin subsumare. A stabili o judecată înseamnă a stabili un raport de unificare parţială între subiect şi predicat, prin subsumarea subiectului în sfera predicatului. Cînd spun, de pildă, că apa fierbe la 100°, pot spune că apa face parte din acele lichide care fierb la 100°. Cînd spun că mărul este roşu, afirm odată cu aceasta că mărul este unul din obiectele roşii, unul din obiectele cu care se poate asocia predicatul sau calitatea de roşu. Mulţi logicieni socotesc că, în cazul percepţiei, lipseşte această operaţie de punere în relaţie. În cazul percepţiei iau cunoştinţă de o stare de fapt, nu de relaţia dintre două stări de fapt. Spiritul nostru — se spune — trebuie să aibă percepţii, pentru ca apoi, prin acte ulterioare, să stabilească relaţiile între aceste percepţii, obţinînd astfel judecăţi.

Este aci — observă unii din logicienii mai noi — o iluzie, pornită din confuzia, cu totul regretabilă, care se face între gîndire şi limbaj. După cum în limbaj se observă prezenţa unei categorii de cuvinte, substantivele, apoi prezenţa unei categorii de cuvinte care sînt verbe sau adjective şi apoi acele construcţii ale limbii care pun în raport substantivele cu predicatele lor, verbe sau adjective, tot aşa se presupune că

spiritul ar dispune întîi de cunoştinţele iraţionale, directe, imediate pe care le oferă percepţia, între care ar stabili relaţii ulterioare, întocmind acte de judecată. În realitate nu este însă aşa. Orice percepţie, întru cît este asimilată de spiritul nostru, devine a noastră şi capătă calitatea conştientă, conţine topit în sine şi un act de judecată. Este una din descoperirile de seamă ale psihologiei moderne faptul că orice percepţie conţine implicit şi un act de judecată. Atunci cînd simţurile mele sînt afectate de culoarea roşie a unui fruct care spînzură în pom, în spiritul meu se formează judecata că acest fruct este roşu. Nu există posibilitatea unor percepţii care să nu fie întovărăşite, în momentul chiar în care ele se constituie, şi de judecăţi.

Apoi, nu este deloc adevărat că percepţiile nu sînt produsul unor acţiuni de punere în relaţie. Este meritul noii şcoli psihologice germane, cunoscută sub numele de *Gestaltpsychologie,* de a fi arătat acest lucru. Orice percepţie — au arătat gestaltiştii — are o structură relaţională şi, din această cauză, o structură raţională. Lucrarea de punere în relaţie, care este constitutivă pentru formarea judecăţilor raţionale ale spiritului nostru, este prezentă şi activă şi în constituirea percepţiilor noastre.

Cum se constituie o percepţie? Prin acte de punere în relaţie, prin relaţionări de mai multe feluri. Psihologii germani care au descris structurile perceptive au deosebit mai multe tipuri de punere în relaţie, constitutive pentru percepţii. Unul este, de pildă, ceea ce se numeşte „segregaţia unităţilor". Un exemplu: pe o masă sînt mai multe obiecte — un măr, o farfurie, o pălărie. Toate aceste obiecte afectează vederea noastră. Impresiile pe care le primesc de la toate aceste obiecte aparţin unui curent continuu. Ce mă îndreptăţeşte atunci ca din această stofă continuă să tai trei chipuri deosebite, afirmînd că pe această masă se găsesc trei obiecte deosebite? Evident, acea acţiune a spiritului pe care psihologii configuraţionişti o numesc acţiunea de segregare a unităţilor.

Dacă apoi pe tablă desenez şase puncte aşezate într-un anume fel, cine priveşte aceste puncte ar spune imediat că ele configurează un hexagon. Dar dacă unesc aceste puncte în alt chip, voi constata că spiritul poate să le relaţioneze

și altfel, introducîndu-le în alte unități decît acelea ale unui hexagon : din șase puncte eu pot face, de pildă, două triunghiuri. Percepțiile noastre sînt deci produsul unui act specific de punere în relație și de subsumare la anumite unități. Ce era însă actul de judecată decît un act de punere în relație și de subsumare la o anumită unitate ? Acțiunea aceasta, care mi se pare specifică gîndirii raționale, este și o acțiune a spiritului nostru în funcțiunea lui perceptivă. Dar raționalitatea percepției mai rezultă și din alte analize, pe care cu multă subtilitate le-au întreprins unii cercetători moderni. După cum voi arăta într-un capitol viitor, rațiunea a trecut drept o facultate a cunoașterii spațiale. A cunoaște rațional înseamnă a cunoaște în spațiu, a cunoaște obiecte spațiale. A raționaliza înseamnă a spațializa. Atunci, datele sensibile, adică acele însușiri ale lucrurilor pe care le percep prin simțuri, întrucît ar fi iraționale, s-ar cuveni să aparțină mai degrabă timpului decît spațiului. Timpul este sediul iraționalului. Spațiul este sediul raționalului. În tot cazul, spațiul este, prin esența lui, raționalizabil. Nu pot raționaliza însă timpul decît alterînd esența lui. Timpul raționalizat, timpul calendaristic sau timpul mecanic este un timp spațializat. Dar dacă este așa, atunci ar fi greu să vorbim despre structura spațială a calităților sensibile. Calitățile sensibile ar trebui să reziste lucrării de spațializare și raționalizare. Iată însă că un psiholog francez, Jean Nogué — decedat de curînd, ca una din victimele războiului — într-o scriere apărută în 1944, *Esquisse d'un systhème des qualités sensibles*, analizează cu o reală ascuțime a spiritului calitățile spațiale ale datelor sensibile. De pildă, iată calitățile gustative. Ce sînt ele ? Ce este gustul agreabil sau dezagreabil, plăcut sau respingător, al unui lucru, pe care îl înregistrez cu simțul gustativ ? Ce își reprezintă spiritul în calitățile gustative ? Ceea ce este agreabil, tindem să primim, să asumăm, să introducem în noi. Dimpotrivă, ceea ce este dezagreabil, tindem să îndepărtăm. Or, în reprezentarea noastră despre aceste calități sensibile grupate către acești doi poli, agreabil și dezagreabil, există topite două direcțiuni, una înăuntru, alta în afară. Astfel, aceste două calități sensibile, printre cele mai departe de orice structură spațială, conțin în ele, după cum arată analiza lui Nogué, o reprezentare spațială. Calitățile tactile conțin și ele anumite reprezentări spațiale, și anume

reprezentarea unor limite și a unor direcții. Nu pot defini altfel calitățile tactile, acele pe care le înregistrez cu simțul pipăitului, decît prin ajutorul reprezentării limitei și a direcției. Dar calitățile termice ce sînt ? Sînt acele aspecte sensibile ale lucrurilor care se constituie prin reprezentarea spațială a unei regiuni care se întinde dincolo de limitele tangibile. Căldura care radiază către mine aparține nu unei limite, așa cum aparțin însușirile tactile ale lucrurilor, ci unei regiuni dincolo de tangibilitate, dincolo de limite. Cînd îmi reprezint căldura unui obiect, mi-o reprezint ca aparținînd unei regiuni care depășește tangibilul. Prin urmare, o reprezentare spațială intră și în constituția calității sensibile pe care o numesc termică. Ce sînt apoi calitățile odorante ? Calitățile odorante conțin în ele reprezentarea spațială a unui izvor, „*une source*", situat într-o regiune mai mult sau mai puțin îndepărtată. Prin urmare, în timp ce termicitatea presupune o regiune, un spațiu indefinit, despre care nu știu decît că este dincolo de tangibilitate, odoranta presupune un izvor. În cazul temperaturii nu gîndesc un izvor precis ; dar îmi reprezint, în cazul unui miros, un astfel de izvor. Caut floarea din grădină atunci cînd sînt izbit de o undă de parfum. Mă las însă înfășurat de influența termică, fără să caut izvorul acestei influențe. În cazul calității acustice, a sunetelor, presupun, de asemenea, un izvor (caut să-mi dau seama de unde vine un sunet), dar a unui izvor care se găsește la o distanță anumită. Reprezentarea distanței care mă separă de acest izvor intră în constituirea calității acustice, ceea ce în cazul odoranței nu se petrece. Aici stabilesc izvorul sau, în tot cazul, îl caut și mi-l reprezint, dar nu încerc să măsor distanța care mă separă de el, așa cum fac în cazul sunetelor. Un sunet cînd se produce îmi spune și la ce depărtare aproximativă se găsește izvorul lui. Sunetul aparține, dealtfel, unui nivel spațial complex. Mai multe sunete venind de la izvoare deosebite, din puncte și de la distanțe diferite, pot coexista în același moment, constituind o impresie *polifonică*. Prin urmare, universul spațial acustic este un univers extins și multiplu. Calitățile acustice aparțin deci unui alt univers spațial, mai bogat și mai vast decît universul spațial căruia aparțin calitățile termice, odorante, tactile. În sfîrșit, calitățile optice aparțin unor configurații încă mai complexe, separate de noi prin intervale

definite și care constituiesc laolaltă o *panoramă*. Lumea văzută este o lume panoramică. Aspectele își aparțin unele altora, ele nu pot fi detașate din panorama complexă care le conține. Universul optic, vizibil, este un univers panoramic, și este una din cele mai fructuoase comparații care se pot face aceea dintre caracterul acesta al universului optic și caracterul polifonic al universului acustic. Nu voi întîrzia însă în fața acestor comparații dintre datele sensibile sau a celorlalte detalii ale foarte ingenioasei lucrări a lui Nogué. Ceea ce este bine pus în lumină de această analiză este că orice calitate sensibilă, reputată a fi pînă acum irațională, conține în sine o raționalitate spațială, sau, mai simplu, o raționalitate. Este o concluzie care se asociază într-un chip foarte elocvent cu concluziile psihologiei configuraționiste care a subliniat și ea caracterul relațional și, prin urmare, rațional, al tuturor percepțiilor noastre.

Dacă aplicăm aceste categorii la cazul percepției estetice, vedem că și în acest din urmă caz, ca și în acela al tuturor percepțiilor, este ușor a descoperi raționalitatea lor profundă. O facem, dealtfel, nu numai acum, dar am făcut-o și altă dată, în sistemul meu de *Estetică*, atunci cînd, vorbind despre momentele constitutive ale artei, distingeam printre ele momentul ordonării. După cum știința încearcă să introducă ordine în ideile noastre, arta izbutește să introducă ordine în imaginile, în impresiile noastre despre lucruri. Unul din procedeele constitutive ale artei este, de pildă, procedeul încadrării imaginilor într-o schemă spațială oarecare. Imaginile artei, de pildă în pictură, sînt grupate după o direcție anumită sau sînt încadrate într-un contur. Renașterea vorbea, de exemplu, despre norma compoziției piramidale. Multă vreme a compune plastic însemna a introduce bogăția înfățișărilor într-o schemă triunghiulară. Alții introduc bogăția impresiilor într-o schemă dreptunghiulară. Unii grupează elementele unui tablou sub diagonala care împarte în două tabloul ; alți pictori grupează în mod simetric în jurul axei care taie tabloul la mijloc ș.a.m.d. Pretutindeni în operele pictorilor se poate observa această tendință, ca una din acțiunile constitutive ale artei lor, de a raționaliza imaginea, adică de a o introduce într-o structură limpede, capabilă de a fi prinsă de inteligența noastră. Tot astfel într-o poezie, materia fierbinte a emoției este încadrată, dominată, aș spune sistematizată rațional, de un sistem de relații regulate, capabile de a fi cuprinse prin rațiunea noastră : relații între silabele accentuate și neaccentuate în ritm, relații între finalurile versurilor în rimă, relații între numărul silabelor în vers, între gruparea versurilor în strofă etc. Prin regularitatea acestor forme raționale sesizez fondul adînc, fierbinte, al emoțiilor estetice.

Ce urmează de aici ? Urmează oare că trebuie să separ între materia artei și forma ei ? Urmează că trebuie să spun — așa cum s-a făcut atîta vreme în estetică — că forma este rațională iar materia, substanța artistică, ar fi irațională ? Deosebirea aceasta între materie și formă este o veche moștenire a filozofiei, o moștenire aristotelică, asupra căreia însă filozofia modernă a revenit. Nu există materie, de o parte, și formă, de altă parte, adică un conținut amorf, care apoi ar fi trecut în formă. Așa ceva își reprezenta, de pildă, Kant, atunci cînd urmărea procesul constituirii cunoștințelor noastre : o materie pe care ne-ar preda-o simțurile noastre și care ar fi prelucrată prin formele sensibilității și apoi prin cele ale inteligenței, pentru a obține cunoștințele științifice. Adevărul este că așa-zisa materie nu este decît o formă mai elementară. Oricît am coborî în constituția materiei, la nivele de analiză din ce în ce mai profunde, nu dăm niciodată peste această materialitate absolută, peste acest amorfism total, ci dăm tot peste forme. Molecula, atomul, electronul au și ele o formă, o configurație, pe care fizica modernă le descrie și care intră în structuri formale din ce în ce mai complexe. Amorfismul nu este întîlnit niciodată, oricît de profund am coborî în constituția materiei și oricît de adînc ne-am lăsa antrenați în lucrările analizei.

Această învățătură a filozofiei moderne, reținută de mai mulți dintre gînditorii timpului, își are aplicația ei și în estetică. Nicăieri în estetică, oricît de departe am împinge acțiunea de analiză, nu dăm peste amorfismul pur, ci totdeauna peste forme care sînt introduse în structuri formale din ce în ce mai largi, mai comprehensive, mai bogate. Forma generală, complexă, a unei poezii este făcută din substanța altor forme mai particulare : impresiile folosite au o formă, imaginile au și ele o structură, cuvintele de care poetul se folosește au, de asemeni, o configurație. Nicăieri nu ajungem la pulbere neorganizată. Totdeauna pipăim un obiect consti-

tuit, o formă. În sfîrşit, o a doua concluzie greşită pe care trebuie s-o prevenim cu ocazia acestei analize este aceea potrivit căreia trebuie să credem că sesizarea formei ar fi un act ulterior sau anterior, în tot cazul separat, faţă de percepţia artistică. Părerea că aş percepe întîi obiectul estetic în laturile lui, pe care le-aş putea numi materiale, şi că apoi aş percepe forma obiectului, alcătuieşte, fără îndoială, o opinie eronată. După cum ne-au arătat analizele psihologiei configuraţioniste sau analiza calităţilor sensibile, perceperea formei este ceva constitutiv pentru organizarea percepţiei. Conştiinţa formelor este nedespărţită de ansamblul stărilor şi actelor care alcătuiesc percepţia estetică.

IMPRESIA DE TOTALITATE

Am analizat pînă acum cîteva din aspectele problemei privitoare la relaţiile dintre raţional şi iraţional, cu aplicaţii speciale la întrebarea despre firea profundă a artei. În primul rînd, raţionalul ni s-a arătat drept obiectul unor percepţii clare şi distincte, în timp ce iraţionalul ni s-a înfăţişat drept obiectul unor percepţii confuze. Pe de altă parte, am văzut că este raţional tot ceea ce este reductibil la unitate, în timp ce este iraţional tot ceea ce alcătuieşte o individualitate ireductibilă, neidentificabilă cu altceva. La care din aceşti poli se cuvine a trece reprezentările artei şi întruchipările frumosului ? O teză dintre cele mai răspîndite în cugetarea modernă este aceea potrivit căreia frumuseţea şi arta reprezintă cazuri de iraţionalitate. Cu toate acestea, analizele pe care le-am întreprins în prelegerile precedente ne-au dovedit că arta şi frumuseţea conţin un fond profund de raţionalitate. Aceeaşi a fost concluzia şi atunci cînd ne-am pus întrebarea privitoare la celelalte aspecte ale raţionalului şi iraţionalului. Este raţional ceea ce alcătuieşte obiectul unei cunoaşteri mediate, în timp ce este iraţional ceea ce alcătuieşte obiectul unei cunoaşteri imediate, directe, perceptive. Teoriile psihologice mai noi au dovedit însă că şi în percepţie există o raţionalitate. Spiritul nostru percepe punînd în relaţii anumite date. Actul tipic al judecăţii se regăseşte, aşadar, şi la originea percepţiilor noastre, ceea ce ne obligă să con-

chidem că şi în percepţia artistică există un fond de raţionalitate.

Continuăm demonstraţia cu privire la raţionalitatea artei, punîndu-ne în faţa unui alt aspect al problemei raţional-iraţional. Spunem că este raţional tot ceea ce există în forma spaţiului. Raţiunea este facultatea spiritului omenesc adaptată la spaţiu, la întruchipările spaţiale, în timp ce este iraţional tot ce există *numai* în forma timpului. Accentuez cuvîntul „numai", deoarece în forma timpului intră tot ce există întru cît este perceput. După cum a arătat Kant în *Critica raţiunii pure,* timpul este forma experienţei interne. Tot ceea ce se produce în experienţa internă, tot ceea ce este în legătură cu conştiinţa noastră, este turnat în forma timpului. Spaţiul este însă forma experienţei externe. Ceea ce există în afară de noi există în spaţiu. Dar tot ce există în afară de noi, întrucît prin actul percepţiei devine un eveniment al propriei noastre subiectivităţi, există şi în forma timpului.

Timpul acesta, despre care vorbim acum, este însă un timp de o calitate şi de un tip special, pe care trebuie să-l identificăm. Pentru a izbuti această operaţie de identificare, este nevoie însă să arătăm de care timp *nu* este vorba atunci cînd vorbim despre „timpul iraţional" şi de aspectul iraţional al realităţii care este cunoscut în forma acestui timp. Evident, nu vom vorbi de timpul mecanic sau matematic. Timpul mecanic sau matematic, acela care intră în ecuaţiile mecanicii, este un timp spaţializat. Întocmai ca şi spaţiul, el este compus dintr-o serie de fragmente omogene, egale între ele. Nu va fi vorba, de asemenea, de timpul calendaristic, adică de acela divizat în ani, luni, săptămîni, zile, ceasuri etc. Nu va fi vorba nici de timpul meteorologic, divizibil în anotimpuri, articulat după evenimente cosmice fixe ; şi nu va fi vorba nici despre timpul social, divizibil în perioade de producţiuni diferite, timpul muncilor, timpul suspendării muncilor sau timpul schimbării unei munci prin alta, a muncii de vară prin cea de iarnă, nici de celelalte aspecte ale timpului social, de pildă acela care este punctat de evenimente fixe cum sînt sărbătorile, comemorările etc. Caracterul general al acestor diferite specii de timp este spaţialitatea lor, adică putinţa de a-l divide, ca pe o întindere a spaţiului, în mai multe fragmente egale între ele. A concepe timpul ca un mediu omogen, divizibil în fragmente identice, este a

concepe timpul ca pe o varietate de spațiu. Timpul mecanicii, timpul societății omenești, timpul calendaristic, timpul meteorologic sînt tot atîtea forme ale timpului spațializat.

Filozofii, de cîte ori au descris timpul, s-au ocupat, de fapt, de un timp spațializat. De aceea este foarte frecventă, în textele filozofilor, comparația timpului cu linia dreaptă pe care momentul prezent se deplasează necontenit către viitor, sporind în proporție perspectiva trecutului. Și Descartes, și Leibniz, și Kant întrebuințează metafora liniară a timpului. Într-o încercare lingvistică recentă, publicată în *Bulletin linguistique* (1945), asupra temei *Structura timpului și flexiunea verbală,* am arătat că reprezentarea comună a oamenilor nu este aceea a filozofilor. Dacă luăm bine aminte la formele flexiunii verbale și la acea concepție despre timp pe care o traduc formele flexiunii verbale, atunci ne dăm cu ușurință seama că simțul comun și înțelegerea inclusă în formele verbale este alta decît înțelegerea filozofilor cu privire la acest fenomen. Căci, iată, în adevăr, că verbul poate fi pus la timpul trecut, la timpul prezent și la timpul viitor. Această tradițională clasificare a gramaticilor mă tem însă că a fost făcută sub sugestia filozofilor, care au raționalizat și au spațializat timpul, reprezentîndu-și-l ca pe o linie dreaptă pe care momentul prezent se deplasează din trecut către viitor. A vorbi de un timp viitor înseamnă însă a presupune că limba ar avea posibilitatea să indice acțiuni la viitor, ceea ce în realitatea faptelor nu se petrece niciodată. Cînd cineva spune „voi pleca mîine la țară" sau „voi mînca", „voi călători" etc., el nu exprimă o acțiune viitoare. Limba nu are posibilitatea să exprime o acțiune viitoare. El exprimă numai intenția *prezentă* de a face ceva în viitor. Limba poate să exprime prin flexiuni verbale acțiuni ale trecutului : „am mîncat, am călătorit, am învățat", poate să se facă contemporană cu trecutul, prezentîndu-se pe sine în acțiunea de desfășurare a acțiunii trecute : „mîncam, mă plimbam, călătoream", dar limba nu poate invoca acțiunile care vor avea lor în viitor. Ea poate cel mult să-și propună în prezent hotărîrea de a îndeplini o acțiune în viitor. Prin urmare, în realitatea flexiunii verbale, lipsește acea echilibrare simetrică în jurul axei prezentului pe care o propune schema filozofilor, atunci cînd își închipuie timpul ca pe o linie dreaptă continuă, în care clipa prezentă desparte viitorul de trecut. Vorbitorul care folosește flexiunea verbală nu se găsește în afară de timp, el nu privește către timp dintr-o vecinătate frontală, așa cum își închipuie filozofii, atunci cînd construiesc metafora liniară a timpului. Cînd filozoful vorbește despre un timp ca despre o linie dreaptă care se întinde din trecut către viitor, el se presupune pe sine existînd în afară de timp, privind timpul din perspectivă frontală. Trebuie să fii în afară de timp ca să poți observa deplasarea momentului prezent din trecut către viitor. Analiza flexiunii verbale ne dovedește însă că omul se găsește totdeauna în timp, în interiorul lui, și el are numai o perspectivă sau alta dintr-un punct al timpului către alt punct. Am văzut că așa-zisul viitor nu există, de fapt, decît ca o perspectivă a prezentului asupra viitorului. Tot astfel, perfectul compus nu înfățișează altceva decît perspectiva prezentului asupra trecutului. Cînd spui „am mîncat, am învățat, am fost undeva", aceasta înseamnă că acum, în momentul prezent, eu consider o acțiune care s-a încheiat. Așa-zisul perfect compus reprezintă deci perspectiva prezentului asupra trecutului. Foarte interesant este cazul mai-mult-ca-perfectului, unde întîmpinăm perspectiva unui trecut către un alt trecut și mai îndepărtat. Nu voi intra însă în detalii. Este suficient a fixa principiul. Schema filozofică a unui timp raționalizat nu este confirmată de experiența vie a limbii, care, prin analiza flexiunii verbale, scoate în evidență o altă reprezentare a timpului decît aceea pe care îl presupune mecanica și despre care vorbește metafora liniară a filozofilor.

Dar caracterul irațional al timpului interior, neraționalizat, a fost scos cu putere în evidență și într-o altă analiză, aceea a lui Bergson, în opere ca, de pildă, *Les données immédiates de la conscience* sau *Evolution créatrice,* dar și în alte părți. În adevăr, datorăm lui Bergson observația că timpul matematic, mecanic, social, calendaristic, este un timp spațializat și raționalizat. Spre deosebire de acest timp, există timpul interior profund sau ceea ce numește el „durata pură", în care este imposibil a recunoaște un mediu omogen, capabil de a fi secționat în fragmente egale unele cu altele. Timpul interior, profund, este departe de a avea această omogenitate. Sociologii au făcut, independent de Bergson, o observație asemănătoare. Gîndiți-vă la zilele faste și nefaste în care credeau cei vechi și în care credem uneori și noi. Sînt oameni

care n-ar întreprinde niciodată vreo acțiune de oarecare însemnătate în ziua de 13 a lunii sau în ziua de marți. În astfel de reprezentări, în care trăiesc printr-o curioasă supraviețuire reprezentări magice ale primelor societăți omenești, iese în evidență imaginea unui timp care nu este un mediu omogen, în care diferitele fragmente ar fi egale unele cu altele. Iată deci un alt timp decît cel calendaristic, mecanic sau filozofic, pe care cugetătorii clasici credeau că-l pot exprima prin simbolul liniei drepte. Dar să coborîm în propria noastră intimitate, să vedem cum se succed stările noastre interioare la nivelul lor cel mai adînc. Pentru a înțelege bine ce este timpul acesta al stărilor noastre profunde de conștiință, Bergson, căruia i se datorează observațiile cele mai prețioase în această privință, invocă analogia melodiei. Într-o melodie întîmpinăm o succesiune de sunete, prin urmare o realitate temporală. Aceste diverse sunete însă sînt astfel înlănțuite încît oricare dintre ele conține oarecum prefigurația sunetelor care urmează. Cînd ascult o melodie și pe măsură ce melodia se desfășoară, tot ceea ce apare ulterior parcă justifică o așteptare care se formase în noi. O melodie se desfășoară astfel încît totdeauna ulteriorul se dovedește a fi fost conținut în anterior. Pe de altă parte, ceea ce apare pe urmă este parcă greu de toată semnificația celor ce fuseseră mai înainte. Această profundă interpenetrație a sunetelor unei melodii, care face cu neputință secționarea ei între un anterior și un ulterior sau în momente deopotrivă unele cu altele, ne scoate în față o reprezentare a timpului care este cu totul deosebită de aceea pe care o presupun la baza lor formulele mecanice sau simbolul liniei drepte, prin care filozofii clasici doreau să sensibilizeze realitatea timpului.

Dacă aceasta este durata pură și profundă a conștiinței noastre, un lucru deopotrivă cu melodia, atunci evident că nu există realitate mai irațională decît timpul, căci dacă principala proprietate a rațiunii este de a analiza, de a despica, de a articula un întreg, atunci toate proprietățile timpului acesta profund sînt contrarii însușirilor pe care, prin lucrările analizei, le sesizează rațiunea.

La care din acești poli se dispune deci experiența artei și a frumosului ? Este arta și frumosul o realitate rațională, spațială, capabilă de a fi analizată în fragmente mai mult sau mai puțin omogene ? Sau reprezintă ea, dimpotrivă, cazul

unei interpenetrații profunde care face imposibilă deosebirea anteriorului de ulterior și despicarea în fragmente egale unele cu altele ? Este arta o întruchipare rațională sau este ea o întruchipare irațională ? Este ea o formă a spațiului sau este o formă a timpului ?

Poate că cele ce am spus în capitolul trecut despre caracterul configurațional al percepțiilor noastre, al tuturor percepțiilor și, prin urmare, și al percepției artistice, ne-ar face să ghicim încotro se îndreaptă răspunsul pe care mă pregătesc să-l dau întrebării formulate. Problema caracterului spațial sau temporal al artei a fost de mult pusă în istoria esteticii. În epoca modernă și-a pus-o unul din cei mai de seamă esteticieni și critici literari ai Europei, în veacul al XVIII-lea, și anume Lessing, în renumitul tratat *Laocoon sau despre marginile dintre poezie și artele plastice* (1764). În scrierea sa, Lessing distinge între arte care folosesc mijloace coexistențiale (artele plastice) și arte care folosesc mijloace succesive (artele temporale). Evident, există și aci, pentru că nici o clasificare nu este absolută, întruchipări artistice care ar putea să servească drept legătură între cele două domenii, așa cum ar fi, de pildă, dansul, care prin una din înfățișările lui aparține artelor coexistențiale sau spațiale, dar prin alte elemente ale lui aparține artelor succesive sau temporale. Interesul clasificării pe care o face Lessing în *Laocoon* constă în faptul că scoate în evidență împrejurarea că orice artă trebuie să asculte de legea profundă a materialului pe care-l folosește ; că nu este cu putință unei arte să rivalizeze cu o altă artă, care folosește alte materiale și alte mijloace. Este totuși ceea ce se întîmpla adeseori în acea poezie descriptivă, pe care o practicau atîția din poeții veacului al XVIII-lea. De aceea Lessing socotește nimerit să tragă granițe stricte între aceste două domenii, indicînd fiecărui grup de arte țintele sale proprii și mijloacele exclusive de care fiecare din ele cată să se slujească.

Multă vreme după ce Lessing a făcut celebra sa distincție, s-a observat că ea nu este absolută și rezultatele unei psihologii mai noi au dovedit că trebuie să se facă rezerve esențiale în ceea ce privește valoarea discriminărilor lui Lessing. Am arătat mai sus că, dacă este adevărat că sînt unele aspecte ale realității care aparțin numai spațiului, este tot

atît de adevărat că toate aspectele realității aparțin și timpului, în măsura în care ele, prin actele perceptive, devin evenimente ale subiectivității noastre. Contemplarea introduce deci și artele plastice în durata internă, adică le transformă în evenimente temporale. Este limpede, așadar, că granița nu poate fi chiar atît de rigidă între artele simultane și artele succesive.

Este criticabilă, pe de altă parte, prejudecata așa-zisei contemplații artistice, adică a acelei stări de conștiință care luminează, în scăpărarea unui fulger, semnificația unei opere. Procesul receptării artistice decurge în timp. Trebuie să trăiesc cîtăva vreme cu opera de artă, s-o mențin cîtva timp în actualitatea conștiinței, pentru ca să se producă emoția artistică. Dar dacă este așa, atunci orice operă de artă este un eveniment al timpului, orice contemplare ia formă temporală.

Pe de altă parte, în artele plastice, adică în acelea care sînt reputate în orice caz a aparține categoriei coexistențiale, sînt elemente a căror înrudire sau analogie cu elementele artelor temporale este evidentă. Iată, de pildă, pictura. S-a observat de mult că elementul coloristic în pictură produce în sufletul contemplatorului aspecte înrudite mai degrabă cu cele produse de muzică, elemente de atmosferă, din rîndul acelora pe care autorii germani le desemnează printr-un cuvînt greu traductibil, dar foarte semnificativ, elemente de „*Stimmung*". Acestea sînt tocmai elementele prin care pictura, ca artă a culorii, coincide cu muzica. Starea aceasta de lucruri îl autoriza pe Kant, în *Critica puterii de judecată* și în clasificarea artelor pe care o întreprinde către sfîrșitul acestui tratat, să grupeze muzica și pictura, ca artă coloristică, în interiorul aceleiași clase.

Dar desenul însuși, nu numai în pictură dar și în toate artele spațiale, în arhitectură sau în sculptură, nu conține oare și el un element muzical ? Nu se vorbește de atîtea ori, cu drept cuvînt, despre calitatea muzicală a unui desen, despre „jocul de linii", un cuvînt foarte caracteristic ? Reiese, din toată această analiză, că deosebirea dintre artele spațiale și cele temporale nu este chiar așa de strictă cum o presupunea Lessing. Pe de altă parte, chiar artele succesive, muzica, poezia, prilejuiesc, la un moment dat, o impresie de totalitate, ca și cum sugestiile, risipite și culese de-a lungul procesului receptiv care înaintează în timp, s-au totalizat și au integrat o figură unitară. Ceea ce se numește impresia de ansamblu a unei opere este ea oare mijlocită numai de artele simultane ? Nicidecum. O astfel de impresie este transmisă și de artele succesive : un nou motiv pentru a ne îndoi de valabilitatea distincției între artele succesive și cele simultane, pe care o făcea Lessing.

Impresia succesivă și impresia de totalitate a fost observată încă din timpurile cele mai vechi ale reflecției estetice. Datorim unui teoretician antic al muzicii, lui Aristoxene din Tarent, care era un școlar a lui Aristot și care, în veacul al IV-lea, a scris un tratat de muzică foarte cunoscut, o distincție trecută multă vreme cu vederea de către istoricii muzicii și ai teoriilor muzicale. Aristoxene din Tarent a fost, evident, o figură de primul ordin, și cartea lui a alcătuit tot timpul un izvor din cele mai însemnate pentru cercetătorul care dorea să afle particularitățile sistemului tonal și canoanele muzicii grecești. A fost însă mai puțin observată, pînă la un timp, deosebirea pe care el o stabilea între două tipuri de impresii pe care le primim de la operele de artă și în special de la operele muzicale : impresia devenirii și impresia devenitului (*gignomenon* și *gegonós*). Gignomenon este ceea ce se desfășoară : ne bucurăm în muzică de succesiunea sunetelor. Dar, în același timp, ne bucurăm de impresia de ansamblu care la un moment dat se instalează în conștiința noastră. Alături de gignomenon este drept să deosebim deci un gegonós.

Cum se produce această impresie de totalitate pe care o indică Aristoxene din Tarent ? Prin însumarea datelor memoriei — sună răspunsul ipotetic și, după cum se va vedea, cam șubred, al lui Aristoxene. Ar fi ca și cum memoria ar păstra impresiile particulare pe care le culegem în timpul desfășurării unei bucăți muzicale, astfel că impresia de totalitate n-ar fi decît însumarea diferitelor impresii succesive anterioare. Realitatea este însă că memoria nu reține toate amănuntele unei desfășurări. Cred că nimeni dintre cititorii acestor pagini n-ar putea să repete toate cuvintele pe care le-a citit în intervalul ultimului capitol. Dar închipuiască-și acest cititor că le-ar fi reținut pe toate și că le-ar putea reprezenta simultan : ceea ce ar rezulta ar fi o înspăimîntătoare impresie haotică, iar nu o impresie de

totalitate. Să ne închipuim apoi un pianist care, după ce a cîntat o melodie compusă din 50 de sunete, ar face să răsune clavirul din toate cele 50 sunete dintr-o dată! Ceea ce ar rezulta n-ar fi o impresie de totalitate. Prin urmare, ipoteza lui Aristoxene că impresia de totalitate se explică prin însumarea memoriei este o ipoteză greșită, care răspunde, dealtfel, felului primitiv al psihologiei în epoca în care scria el. Impresia de totalitate este altceva și aș îndrăzni să spun că este un lucru destul de misterios. Impresia de totalitate a unei opere succesive este imanentă fiecăruia din momentele care o compun. În fiecare din detaliile desfășurării răsună totalitatea operei.

În legătură cu aceasta se poate aminti un joc de societate pe care-l joacă uneori persoanele instruite și amatoare de poezie. Se ia un singur vers, un vers izolat, care se citește cuiva. Acest cineva nu are nevoie să-și amintească exact de unde este versul acesta, din ce poezie anume, dar acest cineva, dacă în sufletul lui trăiesc impresiile de totalitate lăsate de diferiții poeți citiți, poate să răspundă că se găsește în fața unui vers de Eminescu sau de Verlaine. Cum se explică acest lucru? Desigur, prin faptul că în oricare din amănuntele particulare ale operei trăiește reprezentarea întregului, a totalității. Este limpede deci că, după cum o dovedește experiența estetică, totalitatea este imanentă părții. Dar ce este această totalitate? Ce este această impresie de ansamblu? Este un sentiment configurațional, sentimentul ansamblului operei. Opera nu trebuie să ajungă pînă la sfîrșitul ei pentru ca să producă în conștiința noastră acest sentiment al totalității, această impresie de ansamblu. În fiecare amănunt al ei sînt indicate direcțiile pe care spiritul nostru le poate completa pentru a obține figura totală a operei.

În capitolul trecut m-am ocupat de caracterul configurațional al tuturor percepțiilor. De data aceasta am tratat aceeași problemă, dar nu dintr-un unghi obiectiv, ci din unul subiectiv. În paginile capitolului anterior am vorbit despre configurația percepțiilor artistice. Acum am vorbit despre sentimentul configurațional al operelor. Am privit aceeași realitate, așadar, din două perspective deosebite. După ce am arătat deci că în configurația percepției artistice se pronunță caracterul ei rațional, am adăugat ceea ce era necesar despre sentimentul raționalității operei. Cine se pătrunde de impresia de ansamblu a operei, cine resimte imanența totalului în oricare din amănuntele desfășurării unei opere, acela înregistrează, și prin certitudinile sentimentului, structura profund organizată, rațională, a tuturor plăsmuirilor artistice.

RAȚIONALITATEA ACTULUI CREATOR

Am analizat în paginile precedente problema rațional-irațional în raport cu obiectul artistic și cu percepția estetică, adică ne-am întrebat în raport cu aceste realități dacă se cuvine să le trecem în regiunile raționale sau iraționale ale realului. Vom repeta aceeași întrebare în legătură cu creația artistică.

Creația artistică este o acțiune. Cine spune „creație", spune „act". Dar actele sînt iraționale sau raționale, și atunci întrebarea căreia va trebui să-i găsim un răspuns este în care din aceste categorii se cuvine să fie clasată creația artistică, actul creator în artă? Răspunsul la această întrebare este menit să completeze ceea ce dezbaterile trecute au cîștigat, și anume părerea noastră asupra caracterului rațional sau irațional al artei, privită de data aceasta în sorgintea ei vie, în omul care o creează, în artist.

Care sînt asemănările, dar care sînt mai ales deosebirile dintre actele raționale și actele iraționale? Se spune că acte iraționale sînt mai întîi instinctele noastre. În activitatea sa instinctivă, omul și celelalte animale nu procedează după prescripțiile rațiunii. Actele instinctive sînt acelea al căror chip de a se desfășura și a căror motivație nu stă în puterea rațiunii. Prin aceste însușiri, actele instinctive se opun actelor raționale. Așa fiind, întrebarea pe care am pus-o mai înainte poate fi repetată în forma: este actul creator în artă un act instinctiv sau este el un act rațional?

Actele instinctive, ca și cele raționale, sînt deopotrivă acte teleologice, adică acte care se îndreaptă și sînt declanșate de un scop, chiar dacă acest scop este conștient reprezentat într-un caz și rămîne inconștient în celălalt. Ele sînt deopotrivă însă acte teleologice, spre deosebire de alte acte, cum ar fi, de pildă, actele reflexe, care nu sînt acte finaliste.

Aceasta ar fi, prin urmare, asemănarea dar și prima deosebire dintre actele instinctive, privite ca acte iraționale, și dintre actele raționale.

Actul instinctiv este apoi în om o manifestare a naturii. Omul nu se simte răspunzător de organizarea instinctelor lui. Actul instinctiv nu este produsul unui efort omenesc, dirijat de motive umane. Sînt acte în care conștiința finalității s-a pierdut, dar care, cercetate în originea lor, ne dezvăluie motivul uman care le-a putut determina. Așa sînt habitudinile noastre, care pot coborî dintr-o serie de motive umane. Nu acesta este însă cazul actelor instinctive. Oricît am coborî în trecutul speței noastre, nu putem presupune vreun motiv uman, ales de libertatea lui, care să fi prezidat la nașterea și apoi la dezvoltarea actelor instinctive. Acesta este un alt moment care deosebește actul instinctiv de cel rațional, acesta din urmă o manifestare a silinței omenești, răspunzînd unei dorințe de a servi un scop afirmat de el, ales cu libertate și conștiință.

Din această pricină se spune că actul instinctiv *creează*, în timp ce actul rațional *fabrică*. Sînt două moduri de a produce: acela pe care-l atribuim procedeelor spontane ale naturii, deosebit de modul de producere al omului care nu creează deopotrivă cu natura, ci *fabrică*, produce lucruri de-a pururi deosebite de acelea pe care natura, prin exercițiul spontan al mecanismelor sale, le obține și le orînduiește printre aspectele realității.

Actul instinctiv este nerepetabil și, ca atare, nu poate fi învățat. Nimeni nu poate să exercite instinctele pe care nu le are. Evident, instinctul este repetabil la infinit înlăuntrul aceleiași spețe, dar el nu poate fi repetat de la o speță la alta. De asemenea, instinctele profunde ale unui individ nu pot fi repetate de către aceia care nu le posedă. Spre deosebire de instincte, actele raționale sînt repetabile și, ca atare, pot fi deprinse, pot fi învățate. Cineva care execută o acțiune rațională, cum ar fi, de pildă, fabricarea unui obiect oarecare, un meșter care execută unul din gesturile meseriei lui și, în felul acesta, proiectează din sine o acțiune rațională, statuează, în același timp, un exemplu care poate fi imitat de oricine. Este aci o altă deosebire între actul instinctiv și actul rațional.

Actul instinctiv este o formă a expansiunii vitale, o manifestare explozivă a vieții. Noi, oamenii, o resimțim mai puțin, pentru că activitatea instinctelor a slăbit în noi; animalele o resimt probabil mai puternic. În momentul cînd un act instinctiv trebuie să se înfăptuiască, el se impune cu o vehemență căreia individul nu-i poate rezista. Evident, explozia vitală trebuie s-o presupunem și o resimțim, de fapt, și în atîtea din activitățile raționale, deoarece și acestea se grefează pe trunchiul unor instincte. Nu există activitate rațională care să nu fie purtată de vehemența, de patetismul unui instinct. Considerat însă în sine, actul rațional este făcut mai mult din inhibiții. Cine se călăuzește de rațiunea sa află multe motive de a se împiedica de a face sau a nu face ceva. Această funcționare a motivelor cenzurante lipsește din acțiunea instinctivă, care este o acțiune expansivă, iar nu una inhibitivă.

În sfîrșit, actul instinctiv este un act unitar, în care cu greu putem să deosebim etape și putem afla o structură. Un instinct este un gest unic, o linie continuă în spațiu. Un act rațional este însă o structură, ca unul care este compus dintr-o serie de acte ordonate într-un ansamblu ierarhic. Iată, de pildă, acțiunea pe care o execută un meșter în exercițiul profesiei sale: această acțiune poate fi divizată în mai multe acțiuni particulare. Putem urmări cum gesturile felurite ale meșteșugarului se încatenează, constituind o acțiune unică dar divizibilă, o acțiune care este deci capabilă a fi analizată. Acțiunea aceasta se sprijină apoi pe o sumă de alte acțiuni secundare, grupate într-un mod ierarhic. Cînd observăm gestul profesional al cuiva, acțiunea de a face o gheată sau o haină, ne dăm seama că ea poate fi descompusă într-o sumă de alte acțiuni în subordine, alcătuind o structură ierarhică făcută din felurite îndemînări, din aprecieri ale gustului artistic, din anumite atitudini ale atenției, din acțiuni ale simțului de observație, din o serie de deprinderi de muncă, din certe conduite morale, dintr-o anumită igienă de viață. Ceea ce numim profesiunea croitorului sau a cizmarului, actul rațional care alcătuiește gestul profesional al celui care conformează o gheată sau un veșmînt, este făcut deci dintr-o serie de acțiuni care se grupează într-o structură solidă. Iată deci ce deosebiri profunde există între acțiunile instinctive și cele raționale. La care din

acești doi poli se cuvine să trecem actul artistic, lucrarea plăsmuirii artistice?

Vechea estetică clasică socotea că actul artistic este esențialmente rațional. Pentru clasicism, actul artistic este un act teleologic conștient. Atunci cînd vechii artiști, în domeniul literar dar și în alte domenii artistice, socoteau că principala țintă a strădaniei lor trebuie să fie imitarea celor vechi, reproducerea marilor modele pe care le-au lăsat o dată pentru totdeauna artiștii lumii antice, ei afirmau, odată cu aceasta, caracterul finalist, dar în același timp conștient, al oricărui act artistic.

Pe de altă parte, se știe în ce măsură vechii artiști se socoteau artizani. E bine cunoscut ce importanță a avut acest punct de vedere începînd din Renaștere, ai cărei artiști socoteau că actul artistic este esențialmente repetabil, cum sînt, în genere, actele raționale, căci dacă n-ar fi admis în mod implicit această propoziție filozofică, atunci vechii artiști n-ar fi putut crede în valoarea absolută a canoanelor artistice, mult prețuite și adeseori recomandate în această vreme. Pentru exercițiul fiecărei arte, estetica veche presupunea că există un corp de reguli constituite, pe care un artist poate să le învețe și este liber să le aplice. De aci mulțimea tratatelor de estetică practică, mișunînd în epoca Renașterii și mai tîrziu: tratate de arhitectură, ca acela al lui Alberti, tratate de pictură și desen, ca acela al lui Albrecht Dürer, rețetele care s-au găsit în manuscrisele atît de prețioase ale lui Leonardo da Vinci, „artele poetice“ ale lui Scaliger, Vida, Vossius, Boileau etc. Toate aceste tratate sînt construite pe presupunerea fundamentală că actul artistic poate fi învățat, că oamenii sînt uneori răi artiști pentru că nu cunosc procedeele generale de care creația trebuie să se călăuzească pentru a ajunge la rezultate desăvîrșite. Prin urmare, în mod implicit, dacă nu explicit, ca o reprezentare capitală călăuzind reprezentările esteticii clasice, trebuie să socotim și ideea despre caracterul repetabil și, prin urmare, învățabil al regulilor artistice și, ca urmare, despre caracterul rațional al acțiunii creatoare în artă.

În secolul al XVIII-lea se produce însă un important reviriment în ideile oamenilor cu privire la natura actului artistic. Mai întîi apar forme noi de artă, divergente față de formele pe care le lăsase moștenire clasicismul antic, ca

un model de atîtea ori imitat. Popoare noi apar în primul plan al importanței pe scena artistică a lumii, impunînd alte tradiții, o altă viziune despre lume și, la lumina acestor noi creații, clasicismul intră în decadență. Comparația dintre vechile forme ale artei greco-romane și clasice a popoarelor mediteraneene, cu formele noi de artă ivite în țările Nordului, în Germania sau Anglia, determină conștiința relativității valorilor artistice. Vechea suveranitate a normelor clasice este puternic zguduită. Cu aceste efecte se unește un altul, care constă în prețuirea spontaneității în om ca o formă de manifestare mai prețioasă decît aceea a manifestării mediate a rațiunii. Omul începe a fi prețuit în unele din operele literare și filozofice ale vremii, ca, de pildă, în aceea cu atîta consecință a lui J.-J. Rousseau, nu atît pentru rațiunea sa, cum fusese cazul în lunga tradiție a filozofiei vechi și moderne, ci mai ales pentru spontaneitatea sa naturală. Și atunci, aceste directive, îndoiala asupra valorii absolute a canoanelor clasice, o înțelegere mai limpede a diversității idealurilor artistice ale omului, unite cu prețuirea mai vie acordată acțiunii spontane a naturii în om, iar nu atitudinilor sale determinate de motivele mijlocitoare ale rațiunii, au o repercusiune însemnată asupra reprezentărilor estetice ale vremii, cu privire la felul special al înzestrării omului care se numește artist și cu privire la caracterul special al acțiunilor emanînd de la acest om. Așa se formează în veacul al XVIII-lea, în mod treptat, pentru a ajunge la deplina ei expresie sistematică abia în *Critica judecății* a lui Kant, noțiunea de geniu.

Niciodată artiștii vechi nu se manifestau ca niște genii în felul în care încep s-o facă acei din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Artiștii vechi, chiar cei mai de seamă dintre ei, un Racine de pildă, socoteau că nu au altceva mai bun de făcut decît de a respecta modelele vechi și de a se conforma normelor tradiționale, așa cum ele fuseseră precizate în acel pact fundamental al întregii creații artistice clasice, care este *Poetica* lui Aristot. Comparați figura lui Racine, în care originalitatea, spontaneitatea se introduc, aș spune, într-un mod ascuns, fără consimțămîntul expres al artistului, cu atitudinile independente, sfărîmătoare de cadre și de reguli, afirmînd originalitatea lor absolută, a artiștilor individualiști de tip genial, care apar în mai toate țările

Europei în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, dar mai cu seamă în țările germanice, adică tocmai în acelea al căror rol istoric era să zguduie suveranitatea artistică a clasicismului vechi și a moștenitorilor lui moderni. Geniul, pentru Kant, care nu face altceva, în acest punct al doctrinei lui, decît să rezume tendințe în curs de desfășurare de la o vreme, nu este altceva decît acțiunea naturii în om. Căci geniul creează, ca și natura, și pentru acest motiv el este exemplar. Ceea ce creează geniul alcătuiește exemple ale omenirii, dar exemple unice și nerepetabile. Kant produce una dintre cele mai interesante disociații, și anume pe aceea dintre ideea de exemplaritate și ideea de imitație. Aceste două idei au fost mult timp asociate, ca să zic așa, prin logica lucrurilor. Cine statuează exemple, este evident că le stabilește pentru a le propune imitației. Ideea de exemplu și ideea de imitație par deci idei corelative. Kant disociază însă aceste idei. Pentru el creația genială este exemplară, dar nu e imitabilă. Prețuirea originalității, ca însușire eminentă a înzestrării artistice, era o atitudine foarte nouă în veacul al XVIII-lea, pe care Kant îl rezumă și-l sintetizează, în tendințele lui estetice, în *Critica puterii de judecată*. Artiștii vechi se preocupau mai puțin de originalitate. Plagiatul este în această vreme o practică foarte întinsă. Ceea ce preocupa pe artist era să creeze potrivit regulilor, să nu se abată de la ele. Ceea ce prețuia amatorul de artă era apoi să regăsească aplicarea fericită a regulilor. Adeseori, în critica veche a clasicismului, întîmpinăm această observație : „O operă de pictură sau literatură este plăcută, dar ea nu place după reguli“ *(selon les règles)*. O operă este adeseori lăudată ca frumoasă, *„mais d'une beauté qui n'est pas régulière“*. Începînd însă de pe la finele veacului al XVIII-lea, încep să placă tocmai operele care înfrîng regulile, ceea ce explică acum și mai tîrziu lupta împotriva cadrului prea fix al genurilor literare. Ceea ce prețuia epoca romantică în artist este apoi gestul sfărîmător de reguli, nesocotirea modelelor. De unde poezia veche era un fruct al culturii literare, artistul trebuind să fie un om foarte cultivat, avînd la dispoziția lui multe modele capabile să-l orienteze în propria sa creație, începînd din epoca numită *Sturm und Drang* în literatura germană, sau de la preromantismul englez și apoi în tot timpul întregului romantism european, încep să fie apreciate

mai cu seamă creațiile dezvoltate în afară de mediul culturii, înaintea culturii și uneori împotriva ei. Acum se descoperă valoarea produselor artei populare, pe care clasicismul o ignora aproape cu desăvîrșire. Arta veche însăși este acum altfel privită : nu ca produsul unei societăți savante, ci, dimpotrivă, ca produsul unui geniu tînăr, plin de viață, de o viață cam sălbatică, dar de acea viață care garantează, după părerea vremii, valoarea produselor artistice. Acesta a fost revirimentul care s-a produs în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și acestea au fost importantele repercusiuni pe care aceste idei le-au produs.

Astăzi însă problema se pune din nou. Noi elemente de caracterizare a actului artistic apar. Experiențe noi ne îndeamnă să reexaminăm problema și să vedem dacă putem primi tot ceea ce părea așa de evident artiștilor și gînditorilor, începînd din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și pînă mai tîrziu. Astăzi n-am mai spune că actul artistic este un act teleologic dar inconștient, că artistul nu știe încotro se orientează, că acțiunea artistică este un produs întîmplător, un dar al inspirației, al visului, a tot ceea ce alcătuiește funcțiunile necontrolate ale spiritului nostru. O psihologie mai completă și mai atentă a artei ne arată că acțiunea artistică este o acțiune teleologică, dar, în același timp, și o acțiune conștientă. Psihologia actului creator ne arată încă din primele lui etape viziunea unui ansamblu, viziune vagă și care poate fi modificată, care poate primi grefe noi în cursul dezvoltării și realizării ei, dar viziune care există din chiar momentul în care opera pornește. Este ceea ce numea Plotin „forma internă“ a operei. Orice artist pornește de la o viziune a ansamblului operei sale, de la acea idee despre care vorbea Rafael cînd spunea : *io mi servo di una certa idea*. Este vorba și despre acea viziune pe care o observa Mozart, în una din scrisorile sale, cînd, descriind chipul în care se desfășoară procesul creator, afirma că pornește de la intuiția unui întreg, pe care ochiul lui spiritual îl cuprinde printr-un act unic și simultan, așa încît desfășurarea ulterioară a bucății muzicale nu este decît amănunțirea, trecerea în regim succesiv, a acestei revelații simultane. Desigur că această viziune de ansamblu, de totalitate, seamănă foarte mult cu impresia configurativă, despre care vorbeam în capitolul precedent, atunci cînd examinam problema

rațional-irațional în legătură cu percepția estetică. Viziunea acestei totalități există, așadar, la începutul actului creator și la sfîrșitul actului de receptare a operei create; acte deopotrivă teleologice și, în același timp, conștiente.

Dar este oare adevărat că actul artistic nu poate fi învățat? Este el o simplă prelungire a procedeelor inconștiente ale naturii? Este el ceva deopotrivă cu instinctele omului? Să ne aducem aminte de faimoasa vorbă a lui Buffon: „Geniul este o lungă răbdare". Evident, nu numai acțiunea artistică, dar toate actele noastre sînt purtate de un trunchi instinctiv. O ființă în care instinctele ar fi moarte ar fi o ființă paralizată; ea n-ar mai întreprinde nici o acțiune. Dar nu este vorba acum de a scoate în evidență fondul instinctiv al întregii serii de acte omenești, ci e vorba de a discuta caracterul acelei acțiuni speciale care se numește actul artistic. Noi credem că actul artistic este, prin excelență, repetabil. Artistul repetă de nenumărate ori pînă ajunge să execute, în condițiile cele mai bune, actul său creator. Acest caracter repetabil al acțiunii artistice este însă mai evident sau mai puțin evident. El este, de pildă, foarte evident la un mare virtuoz. La acesta nu încape nici o îndoială că perfecția execuției este determinată de îndelunga repetare a anumitor gesturi. Caracterul acesta este mai puțin evident, dar este totuși real și în cazul creației care nu poate fi trecută sub categoria virtuozității, a creației în alte domenii decît acela al execuției muzicale. Un poet, de pildă, are și el, în cursul carierei sale, prilejul să simtă stăpînirea în creștere a instrumentului lingvistic, a procedeelor de lucru, a stilului. Toate acestea devin cu timpul unelte mai ferme, mai sigure în mîna lui.

Desigur, rămîne o problemă, aceea a erupției talentelor spontane la o vîrstă cînd nu este de presupus „lunga răbdare", despre care vorbea Buffon, acea lungă antrenare a puterii creatoare, limpede la atîți alți artiști și pe care aceștia înșiși o resimt cu multă precizie. Așa e cazul marilor poeți precoci, un Rimbaud de pildă, sau al copiilor-minune în muzică, cazul unui Mozart, compozitor de geniu la o vîrstă foarte fragedă. Dar oare aci, dacă individul însuși n-a repetat anumite acte și nu și-a format deprinderi, n-au făcut-o oare înaintașii pentru el? Valoarea eredității în originea marilor înzestrări artistice este un fapt adeseori afirmat și controlat. Rareori apare o mare înzestrare artistică fără să poată fi descoperiți strămoșii care s-au exercitat în aceeași direcție, ilustrată apoi de descendenți.

În sfîrșit, nu este deloc adevărat că actul artistic este un act unic și, în același timp, un act amorf, așa cum presupunem că este cazul pentru instincte. Geniul artistic presupune o structură de predispoziții ierarhice, ca în orice acțiune rațională. Se spune că geniul artistic este mai întîi o mare putere de expresie. Dar observați că această putere de expresie se reazimă pe o mare putere a atenției, pe o mare putere a acuității senzoriale, pe un regim de viață, pe o anumită moralitate, căci un artist este un om devotat, legat de unul din scopurile de mare valoare ale vieții, cum este acela al creației. Este una din părerile cele mai răspîndite, dar, în același timp, una din cele mai vulgare și mai vrednice a fi combătute, ideea că actul artistic este improvizat, că artistul este beneficiarul unui dar ceresc, care nu se știe pentru care motiv i-a revenit tocmai lui. În realitate însă, creația e posibilă grație unui regim de muncă mai mult sau mai puțin sistematic, grație unei preocupări continui cu problemele de arta, nu numai la masa de scris sau în atelier, dar în toate împrejurările vieții, pentru a produce acea constelare sistematică a ideilor, care dă uneori problemelor artistice, în conștiința artistului, caracterul unor adevărate obsesii fecunde. Este o altă constatare care ne îndreptățește de a vorbi de structura rațională, adică ierarhică, articulată, a puterii artistice creatoare.

Geniul artistic este, așadar, în lumina constatărilor unei psihologii mai atente, o structură rațională. Concluzia acestui examen se potrivește, prin urmare, cu concluzia tuturor celorlalte probleme pe care le-am examinat în legătură cu întrebarea dacă lumea artei și a creatorilor ei trebuie privită ca o manifestare a iraționalității sau ca o manifestare a raționalității. Răspunsul nostru a căzut în sensul pe care l-ați văzut. Dar probleme noi ni se pun în acest punct, ca, de pildă, problema totalității, a imanenței spiritului, a libertății, atîtea întrebări care interesează și filozofia generală dar și estetica, și al căror răspuns va aduce poate un plus de lumini și dezbaterilor întreprinse pînă acum.

B. PROBLEMA TOTALITĂȚII

CRITICA MECANICISMULUI ȘI EXIGENȚELE FINALISMULUI

Începem să cercetăm o altă problemă din șirul problemelor filozofice ale esteticii, a doua problemă anunțată, și anume aceea în legătură cu *totalitatea*. Întrebările cu privire la totalitate au fost din acelea care au impus din nou cu energie problema estetică. Întrebîndu-se care este natura frumuseții și artei, mulți dintre gînditorii moderni au nădăjduit să-și însușească un plus de lumini asupra problemei totalității. Pentru buna înțelegere a celor ce vor urma, este necesar însă să cîștigăm cîteva noțiuni precise asupra ideii de *totalitate* și asupra ideii corelative de *parte*.

Ceea ce se numește totalitate în filozofie, dar și în limbajul altor științe, ba chiar în vorbirea obișnuită, comportă o varietate de accepții pe care e bine să ne-o lămurim din capul locului. Există mai multe feluri de totalități. Una este aceea pentru care limba comună folosește cuvîntul de *grămadă :* o grămadă de obiecte, o grămadă de pietre etc. Cînd desemnez o realitate oarecare drept o grămadă, afirm odată cu aceasta că înfățișarea pe care o denumesc în chipul acesta este formată dintr-o sumedenie de obiecte neomogene și nesolidare între ele, prin urmare o însumare de unități diverse care rămîn libere unele față de altele. Spre deosebire de grămadă, un *conglomerat* este format dintr-o pluralitate de obiecte, iarăși neomogene, dar care au o anumită solidaritate unele față de altele ; ele sînt îmbinate, alcătuiesc un total unic. Un *agregat* este apoi produsul, însumarea unei multiplicități de obiecte omogene. Cînd două obiecte, două

corpuri chimice, de pildă, intră într-o combinație al cărei rezultat este un al treilea corp cu însușiri speciale și care nu aparțin nici unuia din corpurile care au dat naștere acestei realități noi, atunci vorbim despre o *sinteză*. În sfîrșit, cînd o sumă de elemente produc o realitate nouă sintetică, dar în așa fel încît trebuie să presupunem că fiecare din aspectele particulare ale acestui produs nou este determinat de ansamblul obiectului, atunci vorbim despre un *organism*.

Este interesant de studiat raportul în care se găsesc părțile cu totalitatea în aceste diferite tipuri de totalitate. În grămadă, în conglomerat, în agregat și în sinteză, părțile sînt anterioare totalității. Avem părțile și, prin alăturarea lor, prin însumarea, prin agregarea, prin fuziunea sau prin sinteza lor, obținem, ca un produs ulterior, totalul respectiv. Dimpotrivă, în cazul organismelor, totalurile sînt anterioare părților.

Pentru a înțelege însă bine acest lucru, e necesar să distingem între două semnificații ale noțiunii de anterioritate. Există o anterioritate *temporală* și există o anterioritate *semnificativă,* adică o anterioritate după ordinea evenimentelor în timp și o anterioritate după ordinea de semnificație a evenimentelor. Din punctul de vedere al anteriorității în timp, nu numai grămezile, conglomeratele, agregatele și sintezele sînt ulterioare părților care le compun, dar și organismele sînt, din punctul de vedere al anteriorității în timp, posterioare părților în care ele pot fi descompuse. Cine studiază chipul cum se formează embrionul unui organism animal constată cu ușurință că părțile sînt anterioare totalului. Mai întîi apar anumite părți cărora li se adaugă altele, și organismul ca totalitate se formează în cele din urmă. Nu însă despre această accepție a anteriorității vorbim atunci cînd spunem că, în cazul organismelor, totalurile sînt anterioare părților. Cînd facem această constatare, ne referim la accepția anteriorității ca semnificație. Într-adevăr, în cazul organismului, părțile sînt comandate de totalitate. Ceea ce devine organul încă nedezvoltat al unui embrion animal este determinat de forma integrală a organismului constituit. Prin urmare, în acest înțeles și numai în acest înțeles, valorează afirmația că în cazul organismelor, spre deosebire de toate celelalte forme ale totalității, întregul determină partea, totalitatea determină elementele.

Care este oare raportul de *cauzalitate* între totalitate și părți în ceea ce privește aceste diferite tipuri ale totalității ? O grămadă, un conglomerat, un agregat sînt produsele unor forțe și unor cauze mecanice. Trebuie să lucreze presiunea sau căldura, trebuie să se producă combinații chimice, reductibile și ele într-o soluție mai avansată a științei la relații fizice și mecanice, pentru ca să se producă grămezile, conglomeratele, agregatele și sintezele. Pentru ca să se producă însă organismul, este necesar să opereze nu cauze mecanice, ci cauze finale. Cine studiază dezvoltarea unui organism animal, așa cum îl arată urmărirea diferitelor forme pe care le traversează embrionul pînă la constituirea definitivă a organismului, ajunge neapărat la concluzia că tot procesul pare orientat de finalitatea către care el se îndreaptă, de ținta pe care în cele din urmă trebuie s-o ajungă. Din această pricină spunem că procesele cărora le datorăm formarea unui agregat sînt mecanice, în timp ce procesele cărora le datorăm formarea unor organisme sînt finaliste.

Foarte interesant este de remarcat raportul dintre feluritele forme ale totalității, deosebite mai înainte. Organismul conține și grămezi și conglomerate și agregate și sinteze ; dar toate acestea sînt rînduite înăuntrul unei unități sinergice, adică ele există și lucrează în vederea menținerii totalității. Din această pricină, elementele pe care prin analiză le pot distinge într-un organism nu le voi numi „părți", ci le voi numi „organe". Organele unui organism sînt, așadar, acele părți ale lui, rînduite înăuntrul unei unități sinergice. De asemenea, procesele care se petrec în interiorul organismelor, deși dintr-un anumit punct de vedere sînt procese chimice sau fizice, înăuntrul organismului, întrucît servesc scopurile lui și întrucît se încadrează unității lui, dobîndesc numele special de „funcțiuni". Toate celelalte forme ale totalității au „părți" și sînt sediul unor „procese". Numai organismul are „organe" și este cadrul unor „funcțiuni". Aceste noțiuni elementare sînt cu totul necesare pentru a înțelege problema filozofică ce ni se impune în acest moment.

Problema filozofică de care am dori să ne apropiem în măsura în care este necesar luminării problemei estetice la care vom poposi în cele din urmă și care este problema noastră proprie, este aceea a constituției naturii și a spiritului omenesc. Trebuie să considerăm natura ca un agregat, sau ca un organism ? Se cuvine să considerăm procesele care au loc înăuntrul ei drept niște simple procese fizice sau chimice, sau este nevoie să ni le închipuim ca pe niște funcții ? Spiritul omenesc el însuși este un agregat, un conglomerat, o grămadă de obiecte, sau este el un organism ? Evenimentele care se petrec înăuntrul lui sînt ele procese deopotrivă cu acelea ale naturii fizice, sau sînt ele funcții ?

Multă vreme cugetătorii — și anume tocmai aceia care doreau să împingă cît mai departe procesul de pozitivare al cunoștințelor noastre — au crezut că pot afirma că natura este, de fapt, un conglomerat și că în unicele procese mecanice, fizice și chimice, se rezolvă întreaga multiplicitate a evenimentelor care o străbat. În același fel au crezut mulți gînditori că pot rezolva problema spiritului. Soluțiile în această privință nu sînt noi. Încă din antichitate, de la creatorul atomisticii, de la Democrit, care a trăit în veacul al V-lea și al IV-lea înainte de Cristos, lumea era considerată a fi făcută din elemente simple, de forme și de dimensiuni deosebite, atomii care, prin combinare, prin însumare, prin agregare alcătuiesc obiectele complexe pe care le întîmpinăm în experiența noastră. Atomii cad de-a pururi în vid, spunea Epicur, un continuator al atomisticii antice, dar sînt înzestrați cu o anumită tendință, cu un anumit *clinamen*, cum spune popularizatorul lui latin, Lucrețiu, tendința care îi face, la un moment dat, să devieze de pe verticala căderii lor, să întîlnească alți atomi, să se agațe de ei și să constituie astfel corpurile mai complexe cu care avem de-a face în experiență.

Cred că pot numi o astfel de reprezentare, relativă la chipul în care iau naștere înfățișările acestei lumi, drept o reprezentare foarte rezistentă, deoarece o întîmpinăm și în unele din viziunile mecanice mai noi. Pentru Newton, realitatea este, de asemenea, compusă din corpuscule materiale, înzestrate însă nu cu acel *clinamen* despre care vorbea Epicur, ci cu o tendință gravitațională. Materia constituită din particule materiale infinitesimale, din atomi, și forța mecanică a gravitației care acționează această materie și explică combinațiile dintre particulele materiale simple, întregesc laolaltă viziunea mecanicistă despre structura universului, acea viziune mecanicistă pe care o găsim la baza atîtora din teoriile mai vechi și mai noi asupra structurii lumii. Pe baza aceasta,

știința a crezut că scopul ei este să împingă cît mai departe cercetarea sa asupra modului în care, acționate de forțele mecanice ale naturii, obiectele materiale se înlănțuie unele cu altele de-a lungul unor nesfîrșite serii cauzale. A cunoaște, a împinge cît mai departe în trecut cunoașterea cauzelor și a putea prevedea cît mai departe în viitor efectele acestor cauze, este sarcina pe care și-a recunoscut-o știința.

Dar, dacă am presupune un moment ideal al viitorului, despre care nu putem spune că este apropiat, dar pe care într-o soluție pur teoretică îl putem gîndi, un moment în care mintea omenească s-ar face stăpînă pe cunoștința tuturor cauzelor și legilor care domină fenomenalitatea naturii, încă ar rămîne o întrebare nedezlegată : de ce aceste cauze au produs aceste efecte și pentru care motiv legile mecanice care conduc fenomenalitatea lumii sînt acestea și nu sînt altele ; de ce fenomenalitatea lumii, cu alte cuvinte, se desfășoară în chipul pe care-l cunoaștem și pe care știința îl scoate în evidență și de ce nu se desfășoară în alt mod ? De ce oxigenul și hidrogenul, într-o anumită proporție, produc apa și nu produc un alt corp chimic ? De ce corpurile cad după un anumit raport între masă și viteză ? Pentru care motiv acestea sînt legile care domină chipul de a se desfășura al evenimentelor în această lume și de ce evenimentele nu se desfășoară altfel ? De ce acestea sînt cauzele lucrurilor și nu altele ? De ce raporturile între lucruri nu sînt decît cele pe care le constatăm și pe care, cu atîta subtilitate și adîncime, știința le stabilește ?

Pentru a putea răspunde la aceste întrebări, trebuie neapărat să postulăm o împrejurare deopotrivă cu aceea pe care am recunoscut-o proprie organismelor, generalizînd-o însă la structura întregii lumi. Noi nu putem să ne închipuim de ce acestea sînt cauzele și legile care guvernează desfășurarea proceselor, decît închipuindu-ne că lumea toată este un mare organism, în care totalitatea, efectul de ansamblu care trebuie să se întregească pînă la urmă, determină aspectele și procesele particulare. Numai cine izbutește să gîndească lumea în categoria totalităților vii, a totalității organice, poate să dea un răspuns întrebării pusă de inteligența nesatisfăcută de singurele răspunsuri ale științelor exacte.

Evident, ideea totalității organice, sub categoria căreia trebuie să gîndim lumea pentru a calma neliniștea teoretică pe care o resimțim atunci cînd punem întrebări ca cele formulate mai înainte, categoria aceasta nu este o categorie *constitutivă* — cum ar spune Kant — adică ea nu constituie cunoștințe, ci ea este — pentru a întrebuința mai departe nomenclatura kantiană — o categorie *regulativă*, ea este, cu alte cuvinte, o simplă reprezentare a minții noastre, capabilă a ne face să înțelegem de ce lumea are forma pe care o are și nu alta, fără să ne aducă însă vreo lumină oarecare cu privire la ce fel de organism este lumea aceasta, pe care totuși trebuie s-o postulăm ca un organism, ca un ansamblu viu, ca o totalitate.

În același fel, multă vreme spiritul omenesc a fost și el înțeles ca un agregat sau conglomerat de elemente sufletești simple. În vremea mai nouă s-a vorbit de senzații, în timp ce empiriștii englezi și francezi vorbeau de idei, înțelegînd prin acest termen ceva asemănător cu reprezentările noastre despre lucruri. Aceste idei — se spunea — se asociază între ele pentru a produce realități sufletești mai complexe, stări mai bogate, conținuturi mai abundente, pe care le întîlnim atunci cînd examinăm intimitatea noastră psihologică. Legea asociației de idei făcea, prin urmare, același serviciu psihologilor, pe care, începînd cu Newton, legea gravitației îl făcea fizicienilor. Dar la un moment dat a trebuit să se recunoască eroarea fundamentală a acestei metode a psihologilor și epistemologilor mai vechi de a-și reprezenta felul de a fi al sufletului omenesc și al proceselor care îl traversează. Căci, mai întîi, ideile despre care vorbeau vechii asociaționiști, nu sînt simple răsfrîngeri, simple oglindiri ale unor realități exterioare. Evident, izvorul ideilor noastre e în afară de noi, dar în momentul în care impresia exterioară pătrunde în sufletul nostru, ea capătă o coloratură sau alta, se înzestrează cu o valoare sau alta, după felul nostru general de a fi. Pe de altă parte, asociațiile de idei nu decurg după niște norme care ne dau dreptul de a vorbi despre niște legi ale asociației de idei. Legile asociației de idei alcătuiesc o expresie falsă, căci legea este un raport stabil și necesar între fenomene, care ne permite prevederea efectelor îndată ce sînt cunoscute cauzele. Niciodată însă așa-zisele legi ale asociației de idei, nici legea contiguității în timp sau spațiu, nici legea asemănării sau contrastului, nu pot să facă pe cineva să spună ce idee nouă i se va prezenta unui spirit, după o

anumită idee dată. Desigur, ideile se înlănţuiesc după aceste raporturi. Totuşi, observarea lor nu ocazionează stabilirea unor legi în înţelesul ştiinţific ce se dă acestui cuvînt, deoarece, odată stabilite, ele nu îngăduie prevederea, aşa cum permit legile stabilite de ştiinţele exacte. Pornind de la o anumită idee dată, ideea *A*, unele spirite îi fac să urmeze ideea *B*, în timp ce alte spirite fac să urmeze ideea *C* sau *D*. Ce explică acest mod deosebit al ideilor de a se înlănţui ? Desigur, totalitatea spiritului, cadrul general al mentalităţii cuiva, întregimea psihologiei lui explică de ce unui ins după ideea *A* i se prezintă ideea *B*, iar altuia după ideea *A* i se prezintă ideea *C* sau *D*.

Observaţia foarte simplă a acestor fapte elementare a contribuit să ruineze vechea psihologie senzualistă şi asociaţionistă, [ridicată] de către cercetătorii veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea, în Anglia şi în Franţa, la mare prestigiu, printr-o analogie aşa de evidentă cu mecanica newtoniană. Dar din chiar aceste critici rezultă că şi sufletul uman, deopotrivă cu natura întreagă, trebuie înţeles mai degrabă ca un organism, ca un întreg, ca o totalitate semnificativă anterioară părţilor, determinîndu-le prin cauzalitate teleologică, deopotrivă cu aceea a organismelor care lucrează ca ansambluri sau ca totaluri asupra formei părţilor şi proceselor lor, adică asupra formei diferitelor organe şi funcţiuni ale organismului.

Ambele aceste concluzii, prin care vechea ştiinţă mecanicistă şi vechea psihologie asociaţionistă erau depăşite, au fost obţinute în întregime în filozofia idealistă romantică şi postkantiană. Pentru a ne explica deci natura şi spiritul, filozofii idealişti din succesiunea lui Kant au invocat analogia cu organismul, ale cărui particularităţi faţă de agregatele mecanice fuseseră descoperite de medicina vitalistă. Datorăm, într-adevăr, acelui curent din istoria medicinei care poartă numele de *vitalism* şi pe care în veacul al XVII-lea îl ilustrează un Van Helmont sau un Stahl, iar mai tîrziu, în veacul al XVIII-lea, îl dezvoltă şi răspîndeşte şcoala medicală de la Montpellier — sesizarea caracterului special al organismului animal faţă de celelalte înfăţişări ale naturii. Graţie observaţiei medicilor şi naturaliştilor vitalişti ai veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea, am obţinut o înţelegere mai profundă şi mai adecvată a organismului ca o totalitate anterioară părţilor şi determinîndu-le prin cauzalitate finală. Sub aceste influenţe, filozofii romantici şi idealişti care doreau să-şi reprezinte în ce mod trebuie concepută natura, pentru a obţine o înţelegere completă a înfăţişărilor şi proceselor ei, şi în ce chip trebuie înţeles spiritul pentru a depăşi dificultăţile pe care le propune înţelegerea atomistică, mecanicistă şi asociaţionistă a spiritului, au folosit noţiunea de organism, devenită de atunci un bun indispensabil al filozofiei.

Dar, mai departe, pentru înţelegerea naturii şi spiritului ca nişte totalităţi, s-a invocat nu numai analogia cu organismul, dar şi analogia cu frumosul şi cu arta, căci şi aspectele frumuseţii, ca şi creaţiile artistice ale omului, sînt unităţi semnificative care lucrează cu puteri finaliste asupra diferitelor aspecte particulare care le compun. Un poet care compune o poezie întrebuinţează fiecare din cuvintele care pot fi citite în această poezie în vederea efectului de ansamblu. Invocarea analogiei cu creaţiile artistice şi cu aspectele frumuseţii era binevenită şi a fost făcută, de fapt, de către gînditorii care, pornind de la dificultăţile incluse în înţelegerea mecanicistă şi atomistă a naturii şi spiritului, doreau să le depăşească şi să se înalţe pînă la înţelegerea naturii şi spiritului ca totalitate. Rezultatul, interesînd în special estetica, produs de această încrucişare de gînduri, a dus la înţelegerea artei prin analogie cu organismul, alteori cu universul ca întreg, cu cosmosul. Arta ca organism şi arta ca cosmos sînt două reprezentări centrale ale întregii estetici romantice şi idealiste.

În cadrul general al problemei filozofice a totalităţii se înscrie deci problema mai particulară a totalităţii în artă. În capitolul viitor ne vom opri în faţa acestei întrebări speciale, pentru a vedea, la lumina cercetărilor moderne, dacă putem reţine toate concluziile esteticii romantice şi idealiste, sau dacă e nevoie să le amendăm în unele puncte, şi anume în ce fel.

ARTA CA TOTALITATE ORGANICA

Analogia dintre artă, organism şi univers era la filozofii romantici o idee regăsită, aparţinînd, de fapt, unei vechi tradiţii filozofice şi mistice. Ne propunem să examinăm validi-

tatea vederilor asupra artei subliniate în aceste împrejurări. Trebuie să cîştigăm o înţelegere limpede în legătură cu firea artei, aşa cum o pune analogizarea ei cu organismele animale şi cu ansamblul universului fizic, cu cosmosul în totalitatea lui. Dar pînă a ajunge la acest punct, pînă a putea da un răspuns mulţumitor la problema dacă opera de artă se cuvine a fi considerată sau nu drept o totalitate deopotrivă cu aceea a organismelor sau cu a cosmosului fizic în întregimea lui, este necesar să urmărim procesul de idei de-a lungul căruia s-au constituit aceste analogii, este necesar să trecem prin toate acele etape ale cugetării omeneşti în care se constituie vederea aceasta asupra artei ca o totalitate organică sau asupra artei ca o totalitate cosmică. Este necesară, cu alte cuvinte, o expunere istorică înaintea examenului critic.

Prima dată cînd se produce această tresărire a gîndului despre organicitatea artei, prima oară cînd arta este trecută, printre toate felurile de totalităţi pe care le-am distins, în categoria totalităţii vii, organice, o înregistrăm la Aristotel, în *Poetica* lui, cînd, studiind condiţiile obiectului în tragedii sau epopei, Aristotel arată că subiectul unor astfel de lucrări literare trebuie să fie totdeauna unitar. Nu unitar în sensul — adăugă el — că toate episoadele tragediei pot fi atribuite aceluiaşi erou ! O tragedie sau o epopee pot să povestească peripeţiile prin care a trecut un singur erou — Ulise, de pildă — şi totuşi tragedia sau epopeea poate să nu fie unitară. Unitară este tragedia sau epopeea numai atunci cînd faptele narate sau puse pe scenă se îmbină în aşa mod, încît nici unul din amănuntele înfăţişate sau povestite nu poate să fie lăsat de-o parte fără ca armonia întregului să nu sufere. Cu aceste observaţii, după avizul aproape unanim al istoricienilor esteticii, Aristotel înfăţişează armonia artistică drept „unitate în varietate", termen care nu se găseşte încă în *Poetica* lui Aristotel, dar care de nenumărate ori va fi întrebuinţat mai tîrziu, cînd teoreticienii vor dori să cuprindă într-o formulă expresivă adevărul esenţial cu privire la structura artei şi frumuseţii. Nenumărate opere care clădesc pe temelia acestei observaţii esenţiale, cuprinsă în cartea a VIII-a a *Poeticii* lui Aristotel, înfăţişează arta şi frumuseţea drept „unitate în varietate".

Mai tîrziu, la Plotin, gîndul acesta trăieşte cu o nouă figură şi după noi forme. Plotin propunea măreaţa viziune a universului dispus pe două direcţii : o direcţie descendentă, în care spiritul divin emană din sine etape coborîtoare ale procesului universal pînă la materie ; şi de acolo o direcţie ascendentă a etapelor suitoare înapoi la divinitate, prin om, prin inteligenţa şi prin operele lui. Arta, ca înfăţişare a lumii, se situează pe braţul ascendent, prin care lucrurile materiale, emanate din dumnezeire, se înapoiază în dumnezeire. Arta reprezintă, aşadar, un grad de spiritualizare foarte înaintat al materiei ; ea este un moment al întoarcerii lucrurilor materiale în divinitatea din care ele emanaseră. Ca moment al pătrunderii spiritului în materie, arta înfăţişează produsul unei unificări a datelor disparate, multiple şi haotice, ale materiei prin pătrunderea ei de către idee. Căci ideea este unică şi, prin această virtute a ei, ea unifică materialitatea haotică şi multiplă. Formula unităţii în varietate este înfăţişată astfel, pentru a doua oară în lunga istorie a doctrinelor estetice, drept aceea care rezumă şi pune într-o lumină mai vie structura operei de artă.

De atunci, necontenit, s-a încercat să se aprofundeze sau să se aducă contribuţii noi la fenomenologia unităţii în opera de artă şi în înfăţişările frumosului. Iată, de pildă, pe Fericitul Augustin, care, în tinereţea lui, scrie un tratat sub titlul *De pulchro et apto*, un tratat care s-a pierdut, dar a cărei idee esenţială el o aminteşte în una dintre cărţile *Confesiunilor* sale, atunci cînd narează împrejurările tinereţii lui. În acest tratat, Augustin arătase că există două feluri de unificări între părţile unui întreg. Mai întîi acea unificare pe care o caracterizăm cu termenul de „adaptare" sau „potrivire" (o gheată este potrivită cu piciorul pe care-l încalţă, mănuşa se potriveşte mîinii etc.). Frumuseţea reprezintă însă un alt caz de unificare. Aci o parte nu mai este adaptată unei alte părţi, ci este adaptată totalului care o cuprinde. Cînd spun că o culoare este frumoasă în veşmîntul cuiva, aceasta înseamnă că ea se potriveşte cu toate celelalte culori ale acelui veşmînt. Este deci un alt caz de unificare acela pe care îl reţinem şi apreciem în cazul frumuseţii, un caz deosebit de acela pe care îl apreciem şi îl aprobăm în cazul potrivitului, al adecvatului.

Se cunoaște în ce măsură Renașterea italiană a fost debitoare vechilor idei filozofice ale antichității. Nu este de mirare deci că la foarte mulți dintre gînditorii Renașterii, și în primul rînd la Giordano Bruno în veacul al XVI-lea, în scrierea în același timp filozofică și poetică purtînd numele de *Gli eroici furori*, gîndul străvechi al unității, al armoniei de ansamblu a operelor artistice și a înfățișărilor frumoase ale naturii, să fie reluat și dezvoltat într-o direcție care s-a bucurat ea însăși de o întinsă și bogată posteritate. Ceea ce face artistul în opera sa — spune Giordano Bruno — atunci cînd pătrunde o bucată de materie oarecare prin puterea spiritului lui și în felul acesta o unifică, îi acordă armonia proprie lucrului artistic, este ceva deopotrivă cu ceea ce face Dumnezeu în întregimea universului. Avem un mijloc de a înțelege ceea ce este universul creat de puterea inteligenței divine, contemplînd operele pe care le făurește silința și puterea spirituală a artistului. Universul este opera de artă a divinității. Dar se poate răsturna raportul, și putem spune atunci că o operă de artă este un lucru deopotrivă cu universul în totalitatea lui și că artistul este, printre spiritele umane, acela care ne poate face să înțelegem mai bine ceea ce este puterea spirituală a divinității însăși. Opera de artă este un microcosm, iar artistul este un creator, un adevărat spirit divin.

Se știe cît de preocupată a fost Renașterea, în opera diverșilor ei cugetători, de a găsi raportul dintre macrocosm, universul cel mare, și microcosm, universul cel mic, care prin substanța lui rezumă, sintetizează și reprezintă, în același timp, universul cel mare. La Giordano Bruno, microcosmul este opera de artă. La alți cugetători, microcosmul, reluarea pe o scară mai mică a universului cel mare, sinteza substanțelor care îl compun și răsfrîngerea structurii de totalitate a întregului universal, este organismul animal. Întîmpinăm la foarte mulți gînditori ai Renașterii ideea că organismul animal este microcosmul, adică acea înjghebare care, prin armonie și prin constituție, rezumă, reflectă și reprezintă armonia și constituția universului care ne cuprinde pe toți. Acesta este, de pildă, gîndul care stă la baza operei lui Paracelsus, medicul și naturalistul Renașterii, atît de caracteristic pentru tendințele care au străbătut această epocă a culturii.

Dacă microcosmul este însă uneori operă de artă, alteori organism, trebuia neapărat să survină momentul în care opera de artă să fie studiată în analogiile ei cu organismul animal. Trebuia neapărat ca, la un moment dat, să se alcătuiască o doctrină estetică organicistă, ceea ce, după cum veți vedea, n-a întîrziat să se producă. Pe de altă parte, antichitatea lăsase moștenire vremurilor mai noi învățătura despre caracterul imitativ al operelor artistice. Arta, se spunea, este o imitație a naturii, artistul este un imitator. El imită natura. Dar ce natură imită artistul ? Filozofia scolastică a evului mediu făcuse deosebire între „*natura naturata*" și „*natura naturans*", adică natura considerată în rezultatele forțelor plastice care o activează (*natura naturata*) și aceste forțe plastice lucrînd în sînul naturii ele însele (*natura naturans*). Se înțelege că Aristotel și, împreună cu el, toți teoreticienii artei ca imitație a naturii, vorbiseră, de fapt, numai de *natura naturata,* despre rezultatele închegate, împlinite, ale naturii pe care arta le-ar imita. În Renaștere însă se impune din ce în ce mai puternic ideea că artistul nu imită atît aspectele constituite ale naturii, cît metodele, chipul ei de a lucra. Este foarte caracteristică, în această privință, anecdota care se povestește despre Leonardo da Vinci, unul din spiritele cele mai reprezentative ale Renașterii. În tinerețea lui, se spune, el desenase un animal ciudat, cum în natură nu exista nicăieri : luase capul de la o anumită speță animală, trunchiul și membrele de la altă speță și îi dăduse mai multe din mijloacele de care alte spețe se servesc : avea și cioc și gheare și aripi și colți ! Dar, cu toate că animalul acesta — spune cronicarul vremii care povestește această interesantă și caracteristică întîmplare — nu semăna nici unuia din animalele cunoscute, animalul părea viu, plauzibil, el ar fi putut să existe în natură ; nu era o alcătuire hibridă de organe care nu se puteau compune între ele. Puterea artistului, deopotrivă cu aceea a *naturii naturans,* crease un animal posibil. Leonardo da Vinci nu imitase, așadar, nici una din formele constituite ale naturii, nici unul din aspectele *naturii naturata,* dar imitase modul de a lucra al naturii, impulsul ei viu, combinînd din membre diverse un organism care avea aerul că este viu, că ar putea trăi și că l-am putea întîlni undeva.

În momentul în care lucrarea artistică a fost înțeleasă în felul acesta, estetica organicistă, care se anunța ca un rezultat al analogiei cîștigate între artă și organism, a primit un nou înțeles, pentru că, înapoia operei de artă, artistul figura, cu niște puteri plastice deopotrivă cu acelea ale naturii, în lucrarea de închegare a organismelor animale. Vor fi trebuit totuși să treacă mai multe secole pînă cînd sugestiile acestea, provenind din influențe rezumînd un lung trecut al reflecției omenești, să se regăsească într-o lucrare unitară, care alcătuiește și monumentul modern cel mai de seamă al esteticii organicis.e. Această lucrare va fi *Critica puterii de judecată,* pe care Immanuel Kant o va publica la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Vom analiza această lucrare și, în același timp, cîteva din consecințele istorice pe care această remarcabilă operă le va produce. Dar după ce vom termina cu această parte istorică a expunerii noastre, vom căuta să cîștigăm o poziție critică în fața gîndului organicist. Ne vom întreba, cu alte cuvinte, dacă în lumina observațiilor mai noi asupra artei, vechea idee, relativă la artă și frumusețe ca aspect al totalității organice, se poate menține în forma pe care ne-a lăsat-o moștenire trecutul.

KANT

Problema totalității în cugetarea mai nouă s-a impus în momentul în care s-a înțeles că, pentru a pătrunde în ultima lor adîncime natura și spiritul, este nevoie să le înțelegem ca pe niște totalități teleologice, deopotrivă cu organismul și cu arta. Dar împrejurarea aceasta a pus nu numai problema organismului și artei în centrul interesului filozofic, dar și analogizarea artei cu organismul și cu universul în totalitatea lui. Arta ca organism și arta ca microcosm sînt cele două mari idei ale filozofiei și ale esteticii postkantiene, în epoca idealistă și romantică. De fapt însă, înțelegînd arta ca un organism sau ca un microcosm, adică drept o alcătuire care reproduce în sine relațiunile și forma de ansamblu a întregului univers, filozofii idealiști și romantici regăseau, în realitate, două reprezentări ale misticii și filozofiei, prezente în cugetarea europeană din cel mai îndepărtat trecut.

De aceea am crezut că este necesar să schițez dezvoltarea acestor două idei.

Analogia artei cu organismul animal sau cu universul în întregimea lui a fost însă pregătită de Kant, în cea din urmă dintre criticile lui, în *Critica puterii de judecată,* care apare la 1790. *Critica judecății* este cea din urmă din criticile lui Kant. Ea vine după *Critica rațiunii pure,* care apare în 1871 și după *Critica rațiunii practice,* care apăruse în 1788. În *Critica rațiunii pure,* Kant își pusese problema: cum sînt posibile legile științifice și cum este posibilă aceea dintre științe care alcătuiește modelul tuturor celorlalte, adică matematica, cum sînt posibile, cu alte cuvinte, judecățile sintetice apriori? Matematica ne oferă judecăți sintetice apriori. O judecată sintetică e aceea în care predicatul nu se cuprinde în subiect. Judecățile analitice sînt, dimpotrivă, acele în care predicatul dezvoltă o notă care se găsește conținută în subiect. Cînd spun, de pildă, că „materia este întinsă", formulez o judecată analitică, pentru că noțiunea de întindere există ca o notă alcătuitoare în aceea de materie. Dar cînd spun, de pildă, că „diamantul este un cărbune", fac o judecată sintetică, deoarece noțiunea de diamant nu se cuprinde, pînă la un moment dat cel puțin, în aceea de cărbune. Judecățile sintetice sînt apriori atunci cînd ele sînt obținute de mintea noastră independent de experiență. Prin simpla dezvoltare a datelor rațiunii, mintea noastră este în stare să cuprindă niște adevăruri pe care experiența poate să le controleze, dar pe care ea nu le produce. Știința, în măsura în care se pozitivează, tinde să se apropie de tipul științelor matematice, adică toate adevărurile lor tind să poată deveni judecăți sintetice apriori. Dar cum sînt posibile judecățile sintetice apriori?

Filozofia engleză a veacului al XVII-lea și XVIII-lea arătase că originea ideilor noastre ar fi totdeauna empirică. Din rezervorul experienței am extrage toate adevărurile de care dispunem. Dar experiența nu ne poate instrui decît cu privire la trecut. Pe baza experienței nu putem afirma decît că s-au produs anumite înlănțuiri între unele cauze și unele efecte. O lege științifică permite însă totdeauna prevederea. O lege științifică ne învață nu numai cum s-au petrecut și înlănțuit lucrurile în trecut, dar și cum se vor înlănțui ele totdeauna în viitor. Așadar, dacă originea cunoștințelor noastre

stă în experienţă, atunci fundamentul necesităţii şi universalităţii judecăţilor noastre ştiinţifice este profund zdruncinat. Ştiinţa nu mai este garantată în valoarea ei universală, dacă ea nu reprezintă decît o însumare a sugestiilor trecute ale experienţei. Kant încearcă deci să salveze valoarea ştiinţei de ceea ce conţineau, ca ameninţare a fundamentelor ei, empirismul şi scepticismul, care n-a întîrziat să i se asocieze. Valoarea adevărurilor ştiinţifice şi, în cele din urmă, a celor mai înalte din ele, a judecăţilor sintetice apriori, ne arată Kant, provine din faptul că noi organizăm impresiile pe care ni le transmite realitatea prin anumite forme fixe şi înnăscute ale spiritului nostru, formele intuiţiei şi categoriile inteligenţei, care, fiind ale tuturor conştiinţelor, garantează pentru toate conştiinţele valoarea adevărurilor pe care ele le produc.

Acelaşi este şi impasul la care răspunde *Critica raţiunii practice*. Empirismul veacului al XVII-lea şi al XVIII-lea îşi întinsese ancheta lui nu numai asupra problemelor cunoaşterii, dar şi asupra întrebărilor vieţii morale. Principiile morale erau înfăţişate ca un produs al condiţiilor de viaţă ale oamenilor în societate. Viaţa morală n-ar fi decît rezultatul desfăşurării istorice a societăţilor umane. Dar dacă este aşa, atunci adevărurile morale sînt nişte adevăruri cu totul relative şi adventice. Nimic nu ne garantează că principiile vieţii morale nu se vor schimba în viitorul omenirii şi că ceea ce primim astăzi drept normă morală irefragabilă nu va fi mîine profund zguduit, că ceea ce astăzi este bun nu va fi mîine rău sau dimpotrivă. Dar odată cu aceasta, fundamentul vieţii morale era deopotrivă profund zguduit. Nu este cu putinţă o viaţă morală care să nu stea pe temelia fermă a unor principii eterne. Gîndul relativist atacă în rădăcini existenţa morală a omenirii. Aşa ajunge Kant, în cea de-a doua dintre criticile sale, la încercarea de a asigura şi fundamentul vieţii morale de critica corosivă, a relativismului şi empirismului. Problema pe care şi-o pune Kant de data aceasta este analogă cu aceea pe care şi-o adresase cu privire la fundamentul ştiinţei. Întrebarea este : cum sînt posibile norme morale apriorice, adică norme valabile pentru toate timpurile şi în toate locurile ? Pentru a asigura acest fundament al vieţii morale, Kant postulează existenţa unui imperativ categoric, ceva care seamănă cu acel „instinct al

inimii", despre care vorbise, într-o formă mai puţin sistematică, dar cu atîta răsunet asupra cugetării lui Kant, cu o vîrstă de om mai înainte, Jean-Jacques Rousseau. În însăşi alcătuirea noastră morală stă, prin urmare, fundamentul necesităţii şi universalităţii normelor morale care ne călăuzesc acţiunea. Prin formele intuiţiei şi categoriile inteligenţei, ajungem să asigurăm cunoştinţa valabilă a naturii. Formele intuiţiei şi categoriile inteligenţei organizează experienţa noastră pînă la acel grad suprem care se numeşte ştiinţa omenească, căci ştiinţa nu este decît forma cea mai înaltă de organizare a experienţei omeneşti. Prin imperativul categoric se organizează însă acţiunea, adică forma de manifestare a libertăţii omului.

Astfel, după ce dăduse cele două critici ale sale, Kant se găsea în faţa unei adevărate prăpăstii, a unei profunde soluţii de continuitate care despărţea domeniul naturii de acela al acţiunii, domeniul necesităţii de acela al libertăţii. Nevoia de împlinire a sistemului, dar şi poate o trebuinţă omenească mai adîncă, l-a făcut pe Kant să se întrebe : oare nu este cu putinţă a arunca o punte peste aceste domenii separate ? Nu este cu putinţă să fie unit domeniul necesităţii şi acela al libertăţii, al naturii şi al acţiunii ? Fenomenalitatea naturii este condusă de cauzalitatea mecanică. Ceea ce se petrece însă în activitatea omenească este determinat de cauze finale, de scopuri. Nu este cu putinţă a arunca o punte de trecere între domeniul cauzalităţii mecanice şi domeniul finalităţii ? Cu răspunsul afirmativ la această întrebare se însărcinează *Critica judecăţii*, o operă scrisă într-un moment în care autorul era bătrîn şi în care, după părerea unora dintre biografii şi istoricii lui, marea, miraculoasa putere a inteligenţei lui slăbise într-o anumită măsură. Cu toate acestea, deşi urmele oboselii sînt poate vizibile în unele amănunte ale *Criticii judecăţii*, opera aceasta rămîne una dintre cele mai bogate în gînduri noi pe care ni le-a oferit Kant şi este, în tot cazul, aceea dintre criticile lui care s-a bucurat de o posteritate mai numeroasă şi mai îndelungată. Pînă tîrziu, în filozofia lui Bergson, care o recunoaşte anume, se pot urmări repercusiunile celei de-a treia dintre *Criticile* lui Kant.

Problemele naturii sînt cercetate de inteligenţa omenească, de ceea ce Kant numeşte *„der Verstand"*. Voinţa este slujită

de rațiunea omenească („*Vernunft*", care înseamnă la Kant — de acord cu întreaga terminologie filozofică a veacului al XVIII-lea — ceva deosebit de ceea ce înțelegem noi, prin acest cuvînt, astăzi). Rațiunea este la Kant facultatea producătoare de idealuri, acea energie a sufletului omenesc care propune voinței țeluri, scopuri înalte. Vechea psihologie medievală și a veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea nu vorbise decît de două facultăți ale sufletului omenesc, de facultatea inteligenței și de facultatea voinței. Aceasta este, de pildă, dicotomia pe care o folosește psihologul cel mai reprezentativ al veacului al XVIII-lea, Christian Wolf, renumitul elev al lui Leibniz și acela care a dominat știința filozofică în Europa de-a lungul întregului veac al XVIII-lea. Iată însă că, în a doua jumătate a acestui secol, un filozof de o importanță secundară, N. Tetens, propune o altă clasificare a calităților sufletești. Alături de inteligență și voință, el distinge o a treia facultate: sentimentul, fundînd o împărțire tricotomică, pe care o găsim pînă astăzi în multe scrieri de psihologie.

Pentru a opera legătura dorită între domeniul naturii și al acțiunii, al necesității și acela al libertății, al inteligenței și al pasiunii, Kant invocă sentimentul. E necesar să precizăm că noțiunea de sentiment diferă, în veacul al XVIII-lea, de ceea ce înțelegem noi astăzi prin același cuvînt. Dacă nu mă înșel, atunci cînd vorbim astăzi despre sentiment, îl cugetăm ca o înfățișare prin excelență irațională a sufletului. Înțelegem sentimentul rînduindu-l în globul valorilor spirituale, la polul opus inteligenții raționale. Sentimentul, pentru conștiința psihologică modernă, nu este poate altceva decît răsunetul în conștiință al unor evenimente organice. Pentru veacul al XVIII-lea însă, sentimentul era altceva, și anume o funcție înrudită cu aceea a inteligenței. Sentimentul este, pentru veacul al XVIII-lea, facultatea aprecierii lucrurilor. De aceea Kant vorbește uneori despre „*Gefühl*" sau „*Billigungsvermögen*", adică despre facultatea aprecierii. Sentimentul, pentru veacul al XVIII-lea, ar fi acea energie specifică a sufletului care ne permite să apreciem anumite lucruri, să le încuviințăm sau, dimpotrivă, să le retragem încuviințarea noastră. Este facultatea apreciativă prin excelență. E nevoie de toată această clarificare terminologică pentru a înțelege *Critica judecății* a lui Kant. În lipsa acestei

limpeziri a termenilor, multe pasaje din *Critica judecății* ar amenința să rămînă obscure.

În ce chip mijlocește sentimentul între natură și acțiune, între necesitate și libertate? Sentimentul este act de judecată, judecată de aprobare sau dezaprobare. Cînd precizez că un lucru îmi produce sentimente dezagreabile, aceasta vrea să spună că toată ființa mea îl dezaprobă. Dimpotrivă, a găsi ceva plăcut înseamnă a-i acorda aprobarea mea. Prin urmare, în cazul acestei psihologii ceva mai intelectualizate, sentimentul se ridică pe fundamentul unui act de judecată de aprobare. În modul acesta introduce Kant în opera sa o descriere amănunțită a diverselor acte de judecată.

Un act de judecată este, pe de altă parte, acela prin care spiritul pune în relație un subiect cu un predicat; este actul prin care spiritul subsumează un subiect unui predicat, predicatul fiind totdeauna noțiunea mai largă. Aceasta este însă singura formă de judecată pe care o cunoștea logica mai veche: judecata *determinantă* („*bestimmend*", spune Kant), aceea care, dispunînd de un concept general, găsește cazul particular care i se subsumează, sau aceea care, pornind de la un fapt particular, îl subsumează unui concept mai general. Dar mai există și un alt tip de judecată, judecata reflectantă („*reflektierend*"), unde subiectul subsumează un caz particular unui scop. Aceasta este tot o judecată, deși o altă formă de judecată decît aceea despre care se ocupaseră logicienii mai vechi.

Judecățile reflectante sînt la rîndul lor de două feluri: există mai întîi judecățile reflectante teleologice, acelea în care subsumez un obiect sau o înfățișare scopului său gîndit ca obiectiv și real; astfel de judecăți reflectante teleologice facem cu privire la organismul animal. În adevăr, după cum arătam și altă dată, nu putem înțelege organismele animale dacă respingem orice idee de finalitate. Desigur, un organism animal este un ansamblu de procese fizico-chimice. Pot vorbi de jocul mecanic al mușchilor, digestia și respirația sînt procese chimice etc. Dar aceste procese fizice sau chimice se petrec în felul pe care îl cunoaștem din pricina totalului organic care lucrează cu puteri finaliste asupra lor. Dacă procesele fizice sau chimice care compun funcționalitatea organismului animal se petrec așa cum fiziologia ni le descrie, lucrul provine din faptul că ele servesc scopul general

al organismului înlăuntrul căruia se produc. Avea deci dreptate Kant să afirme că judecățile pe care le facem cu privire la organismul animal sînt judecăți reflectante teleologice, judecăți în care anumite aspecte particulare sînt subsumate unui scop gîndit ca real și obiectiv.

Dar în afară de aceste judecăți există și judecăți reflectante estetice sau judecăți de gust, acelea pe care le formulăm în legătură cu arta și frumusețea. În adevăr, atunci cînd încerc afectul plăcut al frumosului în fața înfățișărilor naturii sau artei, gîndesc aceste înfățișări particulare ca subordonate unui scop. Dar scopul acesta nu este gîndit ca obiectiv și real. Să ne gîndim, de pildă, la un caz simplu de înfățișare frumoasă, la un ornament în care pot distinge mai multe linii sau mai multe figuri. Toate aceste amănunte sînt astfel îmbinate încît parcă ar voi să servească un scop. Nu pot clinti nimic dintr-un ornament frumos fără a nu strica armonia lui, tot așa cum nu pot să suprim una din funcțiunile corpului animal fără a-l distruge. Tot astfel, dintr-o întruchipare frumoasă nu pot să elimin nimic fără a strica armonia ei. Cea mai mică alterare în potrivita îmbinare de linii, planuri și volume a unui chip omenesc strică armonia lui. E adevărat că vorbim uneori de frumusețea chipului unei statui antice, chiar atunci cînd vremea l-a distrus în parte. Dar vorbim de frumusețea acelui chip pentru că ni-l închipuim întreg, în puritatea nealterată a totalității lui armonioase. Astfel, și în cazul frumuseții există acea totalitate, acea armonie sinergică, finală, deopotrivă cu sinergia funcțiunilor și organelor în unitatea unui organism animal. Totuși, în cazul frumuseții nu putem spune care poate fi scopul. Nimeni nu poate să spună la ce folosește un ornament frumos. După cîte se pare, frumusețea nu servește la nimic. Aceasta este poate noblețea ei ! Din această pricină are dreptate Kant să spună că frumusețea realizează paradoxul de a fi o finalitate fără scop (*„Zweckmässigkeit ohne Zweck“*), formulă care notează o constatare de cea mai mare subtilitate.

Scopul întruchipărilor finale pe care le constituie frumusețea nu este, așadar, aparent și nu este nici obiectiv. Scopul acesta este pur subiectiv, spune Kant. Atunci cînd ne bucurăm de spectacolul frumuseții în lucruri sau ființe, în înfățișările naturii sau în creațiile artei, avem impresia unui moment de ușurință, de fericire interioară. Sînt mulți

care își închipuie frumusețea drept un produs laborios de care nu te poți apropia decît muncind. Trebuie să muncești, după părerea curioasă a unora, ca să urnești povara frumuseții ! Mi-e teamă că aceasta este o reprezentare nefericită despre natura frumuseții. Cine se bucură într-adevăr de frumusețe nu trăiește niciodată impresia unui proces laborios. Frumusețea este impresia unui moment de facilitate, este un dar grațios pe care și-l oferă singur spiritul nostru. Frumusețea reprezintă cazul unei foarte norocoase potriviri dintre înfățișarea lucrurilor și alcătuirea noastră sufletească. Atunci cînd mă bucur de frumusețe — observă Kant cu mare adîncime — mă bucur de fericita potrivire dintre lucruri și felul organizării noastre spirituale. Lucrurile frumoase sînt parcă făcute pentru noi, pentru a fi asimilate de noi în chipul cel mai ușor.

Mă întorc la exemplul motivului ornamental, care este exemplul cel mai simplu și cel mai ușor de sesizat : într-un astfel de ornament observ o multiplicitate unificată, o pluralitate stăpînită, dominată. Imaginația, adică puterea de a-ți reprezenta lucrurile, este satisfăcută de varietatea înfățișărilor prezentate acolo. Dar inteligența, care este puterea de a introduce ordine, de a unifica varietatea reprezentărilor pe care le procură imaginația, inteligența este și ea satisfăcută de frumoasa unificare a multiplicității detaliilor. Astfel, în cazul frumuseții, noi simțim cum puterile fundamentale ale structurii noastre intelectuale, imaginația și inteligența, sînt aduse să vibreze armonic. De aceea se poate cu dreptate spune că frumusețea reprezintă un caz fericit de adaptare a lumii la puterile sufletești care iau cunoștință de ea. Finalitatea frumuseții este, așadar, subiectivă. Lucrurile frumoase parcă sînt făcute pentru noi, pentru ca să ne bucurăm de ele. În aceasta constă teleologia subiectivă a frumuseții.

Sentimentul frumosului este deci, așa cum deseori s-a observat, sentimentul unității în varietate. Formula unității în varietate este aceea pe care am întîlnit-o în expunerea capitolului trecut, atunci cînd am înfățișat progresul, de-a lungul secolelor, al ideilor care și-au găsit în cele din urmă încununare în *Critica puterii de judecată* a lui Kant. Analizele lui Kant, în continuarea vechii tradiții și pe temeiul unor noi observații, ne autorizează deci a conchide că și în cazul organismelor, ca și în acel al frumuseții, se produce unirea între

domeniul naturii și al acțiunii, între domeniul necesității și al libertății, căci, și într-un caz și în celălalt, avem înfățișări ale naturii introduse în complexe finaliste, adică în complexe dirijate în chip real sau aparent de o voință.

Am schițat astfel pozițiile principale ale esteticii lui Kant. Rămîn adaosurile și retușurile de detaliu, menite să completeze înfățișarea problemei totalității în estetica lui Kant. Abia după ce voi ajunge la sfîrșitul acestei expuneri istorice, voi reveni cu puteri proprii la problema totalității, pentru a o rezolva în spiritul cercetărilor și a experienței moderne de artă.

FORME ALE TOTALITĂȚII ARTISTICE

Ce trebuie oare să gîndim despre înfățișarea frumuseții și artei ca unitate în varietate, ca totalitate, ca „finalitate fără scop", cum a numit-o Kant? Ce trebuie să gîndim despre reprezentarea frumuseții și artei ca un organism, ca un microcosm? Reușește oare arta să dea lucruri așa de perfecte, de închegate, încît să poată fi asemănate cu organismele care au o viață proprie din momentul cînd se rupe legătura lor cu sînul matern? Este arta, printre atîtea lucruri imperfecte din această lume, un lucru, în adevăr, atît de desăvîrșit? Lucrările omenești sînt, în general, pătate de imperfecție. Este cu putință ca printre ele, printre acelea pe care le produc puterile mărginite ale omului, să existe una care are perfecția, autonomia, deplinătatea de configurație a organismelor sau a naturii în întregul ei? Iată o întrebare vrednică să fie examinată.

Evident, dacă părerea aceasta a fost, după cum ați văzut, de atîtea ori reprezentată și însumează o tradiție atît de veche, este just să spunem că și părerea contrară a apărut și că ea a fost adeseori reprezentată în trecutul doctrinelor de estetică. Gîndiți-vă, de pildă, la vorba lui Voltaire, care numea poezia „o colecție de lucruri frumoase" (*une collection de belles choses*); gîndiți-vă la spirituala vorbă a lui Horațiu, care, în *Arta poetică*, observă odată cu ironie că bunul Homer el însuși din cînd în cînd adoarme; gîndiți-vă, în fine, la pozițiile unei estetici fragmentariste moderne, reprezentată în Italia, de pildă, de Croce, care scoate în evidență că în orice creație există puncte mate, fără răsunet, nerealizate, alături de altele cu sunetul plin, realizate, bogate în perspective. Toate aceste concepții stau la polul opus concepției organiciste care înfățișează arta ca organism, ca microcosm, ca o configurație autonomă. Căreia din aceste soluții se cuvine să-i acordăm adeziunea noastră? Este just să ne rînduim la polul celor care admit, printre rezultatele silinței și destoiniciei omenești, această excepție a unor creații perfect închegate, deopotrivă cu cele pe care Dumnezeu sau natura le izbutesc? Sau este mai just să ne rînduim alături de părerea celor care admit că lucrările artei, fiind deopotrivă cu toate lucrurile pe care omul le produce, sînt și ele pătate de imperfecția așa de adînc legată de condiția omenească în genere?

O altă întrebare care se poate pune este aceea în legătură cu observarea anumitor forme de artă care nu sînt imperfecte, dar care nu configurează totaluri depline, deopotrivă cu acelea ale organismelor animale. Este vorba de așa-zisele forme deschise ale artei, spre deosebire de formele ei închise.

Deosebirea dintre forme închise și deschise de artă o datorăm sistematizării unui istoric modern al artei, un învățat elvețian care a profesat multă vreme la München, unde a dobîndit o mare notorietate, profesorul Heinrich Wölfflin, care, într-o lucrare a lui, *Conceptele fundamentale ale artei,* apărută în 1915, studiind dezvoltarea artei italienești de la Renaștere pînă la baroc, observă o succesiune de orientări, un ritm cu două tacturi, pe care îl înregistrează, dealtfel, și mai tîrziu, de pildă în trecerea de la arta clasicistă de la finele veacului al XVIII-lea către romantismul veacului următor, și anume trecerea de la o artă liniară către o artă picturală. De unde în Renaștere este evidentă tendința artiștilor de a delimita strict obiectele sau figurile pe care le înfățișează, în baroc — adică în forma de artă care urmează înfloririi supreme a Renașterii, în barocul italian ca și cel nordic — accentul nu mai este pus pe contur, ci pe pata de culoare, și artistul nu mai vrea să dea într-atît obiectele în stricta lor individualitate cît în interpenetrația, în fluența, în chipul lor de a se contopi. Dar pentru a descrie complet trecerea aceasta de la Renaștere la baroc, Wölfflin observă

şi alte concepte paralele. În timp ce arta Renaşterii, spune el, este o artă de forme închise, arta barocului este o artă de forme deschise.

Noţiunea formelor deschise a făcut o mare impresie asupra unora din cercetătorii noi, pentru că ea venea să împlinească o lacună, viu resimţită de toţi aceia care doreau să sistematizeze pe baza materialului oferit de întreaga istorie a artei. Toţi aceştia au putut să constate că estetica tradiţională, aşa cum ea există în marile construcţii ale esteticii, generalizează, de fapt, pe materialul pus la dispoziţie de arta clasică. Însăşi noţiunea artei ca organism, se spunea, este o noţiune care se potriveşte numai unui anumit tip de artă, şi anume tipului clasic. Numai arta clasică, făcută din unităţi bine conturate, din totaluri perfect închegate, poate fi analogizată cu organismele animale. Celelalte forme de artă par a nu putea fi subsumate concepţiei artei ca organism. Acestea din urmă nu ne înfăţişează forme închise, ci forme deschise de artă. Iată, de pildă, o catedrală gotică : ea este o întocmire care valorează tocmai prin nelimitarea ei. Săgeata turnului gotic străpunge cerul şi parcă se prelungeşte dincolo de el, indică, în tot cazul, un sens care nu cunoaşte limite. Dar şi în alte manifestări de artă, în arta barocă, de pildă, poate fi semnalată ştergerea graniţelor dintre obiecte, ca şi înclinarea de a înfăţişa lucrurile în mişcare : imaginea dinamică este una din acelea care domină lumea de reprezentări a barocului. Ceea ce este dinamic nu este însă limitat. Mişcarea cere minţii noastre s-o închipuim continuîndu-se dincolo de momentul în care o contemplăm. Toate aceste forme de artă sînt deci forme deschise. Nu cumva atunci estetica artei ca organism este o estetică limitată la un anumit tip de experienţă artistică ? Nu cumva conceptul totalităţii se cuvine să fie mărginit numai aci ?

Acestea şi, desigur, şi altele sînt întrebările pe care şi le-au pus cugetătorii, vrînd să probeze validitatea gîndului cu privire la totalitatea organicistică a artei. Iată un scriitor modern, un artist de o mare rigoare formală, ale cărui opere seamănă într-adevăr cu organismele, prin limitarea lor puternic subliniată — iată-l pe Paul Valéry afirmînd odată că limita unei opere este produsul unei convenţii. O operă, spune Valéry, nu se termină niciodată ; ea poate fi necontenit retuşată ; unei opere i se pot aduce necontenit amendări şi

ameliorări. Faptul că, la un moment dat, artistul o declară sfîrşită răspunde unui moment arbitrar al voinţei lui, unei hotărîri unilaterale. Graba, cererea care se îndreaptă către el, plictiseala îl fac, la un moment dat, pe artist să declare că opera sa a luat sfîrşit. Cum putem vorbi atunci despre o operă ca despre un organism ? Un organism cînd se încheagă deplin şi se desparte de sînul matern nu o face din pricină că a hotărît, prin arbitrarul voinţei sale, să se despartă de sînul matern şi să pornească cu o viaţă autonomă în lume, ci o face numai cînd procesul de închegare a ajuns la un termen fix şi cînd organismul a dobîndit toate puterile care îl fac să trăiască autonom în lume. Iată deci o altă mărturie care ridică obiecţii interesante ideii despre caracterul organicist al creaţiilor de artă.

În sfîrşit, o altă întrebare : totalitatea despre care se vorbeşte este ea totdeauna de acelaşi fel ? Există cel puţin două feluri de totalităţi : există, fără îndoială, o totalitate organică estetică, dar există şi o altă totalitate, de caracter matematic. Multă vreme filozofii şi artiştii au socotit că totalitatea este produsul unui raport matematic. Vom înfăţişa mai departe unele din ideile fundamentale care s-au formulat în această privinţă. Deocamdată este suficient să stabilim îndoitul principiu potrivit căruia arta este pentru unii produsul unei lucrări spontane a naturii, în timp ce pentru alţii ea este produsul unor proporţii matematice. Despre care din aceste concepte este vorba atunci cînd subliniem caracterul de totalitate al artei ?

Este limpede deci că principiul artei ca totalitate este o idee care a întîmpinat dificultăţi şi a stîrnit nedumeriri. Este, cu alte cuvinte, o idee care are încă nevoie de a fi apărată şi susţinută. E ceea ce vom încerca în completarea celor spuse pînă acum.

UNIFICAREA VARIETĂŢILOR

Am condus problema totalităţii, cu aplicare specială la artă şi frumuseţe, pînă în punctul în care au devenit evidente obiecţiile care se pot aduce înţelegerii artei şi a frumosului ca o totalitate organică. Le vom reaminti.

S-a spus că întruchipările artei n-ar alcătui totaluri organice, pentru că o totalitate înseamnă în primul rînd limite, iar limitele operei de artă sînt mai degrabă produsul uni act convențional. Opera artistică — observă odată Paul Valéry — nu este gata niciodată, ea e susceptibilă de retușări, de amendări, de ameliorări succesive și nesfîrșite. Dar oboseala artistului sau cerința care se îndreaptă către el întrerup, la un moment dat, procesul retușării continue și opera este declarată terminată, chiar dacă virtualmente lucrarea de amendare a ei ar putea să continue. Iată o vedere pe care aș numi-o antitotalistă, o vedere care se înscrie împotriva artei ca totalitate. Cu toate acestea, se vorbește uneori de lungimi ale unor anumite opere de artă sau, dimpotrivă, de unele părți ale ei rămase nedezvoltate. Cum ar fi cu putință însă să vorbim despre lungimile unei opere sau de părțile ei atrofiate, dacă opera însăși n-ar impune prototipul ei total. Faptul că facem observații ca cele de mai sus dovedește că afirmăm implicit existența unei totalități rămase necompletă într-un punct sau depășită într-un mod inutil în altul. Astfel de experiențe facem și atunci cînd străbatem variantele rămase nepublicate ale anumitor poezii. Deschideți, de pildă, ediția critică a operelor lui Eminescu, datorită d-lui Perpessicius, și citiți ciornele succesive care au servit la redactarea poeziei *Floare albastră*. Strofele se succed aproximativ în ordinea și numărul acelora pe care le conține poezia în forma ei definitivă. Cu toate acestea, la un moment dat, după strofa a doua se intercalează o alta cu acest cuprins :

În zadar La Plata mînă
Sînta-i mare argintoasă
Prin cîmpii întunecoasă,
Prin pădurile bătrîne.

Strofa era introdusă în momentul evocării unor peisaje foarte deosebite ale pămîntului. Eminescu renunță însă, în cele din urmă, la ea. De ce ? Pentru că i se părea că este un surplus nemotivat de configurația totalitară a operei. Care este criteriul care îl face pe Eminescu să selecteze, printre notele diferite pe care le așterne pe hîrtie, pe acelea menite să rămînă în forma definitivă a poeziei ? Criteriul este, fără îndoială, sentimentul propriei sale opere ca totalitate. Nu se poate deci spune că o poezie are limite fluctuante,

arbitrare, hotărîte numai de actul de voință al artistului. În însăși natura inspirației, în celula germinativă care se dezvoltă în corpul operei întregi, sînt cuprinse toate indicațiile cu privire la întinderea și la forma generală a operei viitoare, așa cum în celula care dă naștere unui organism animal sînt conținute toate indicațiile alcătuirii viitoare a acestui organism, ba poate chiar a întregului său destin.

Dar această problemă a limitelor în artă scoate în evidență numai una din obiecțiile care au putut fi aduse înțelegerii artei ca totalitate. O altă observație care s-a făcut este aceea în legătură cu paralelismul formei închise și a formei deschise în artă. Vizualitatea omenească, spune Wölfflin, se dezvoltă într-un ritm făcut din două tacturi : necontenit ochiul omului a văzut sau conturul obiectelor, sau mai degrabă pata de culoare cuprinsă în acest contur. Obiectele în alăturarea lor le-a văzut fie separat, fie, dimpotrivă, contrase și amestecîndu-se, confundîndu-se într-o impresie unitară. Dar pentru a înțelege bine ce sînt aceste forme închise și deschise ale artei, comparați, de pildă, un templu grec cu o catedrală gotică : într-un templu grec ne impresionează conturul bine stabilit. Într-o catedrală gotică ne impresionează elanul săgeții către nemărginire ; în genere, întreaga suprafață de contact a monumentului cu mediul este parcă fluidizată aci într-o vibrație continuă. Mulțimea ornamentației dă ca un fel de clocot al formei în întîlnirea ei cu ambianța. Este ceva neînchegat în clocotul formal al unei catedrale gotice, care ne dă dreptul de a vorbi despre ea ca despre o formă deschisă, în comparație cu forma închisă, bine închegată, a unui templu grec.

Perechea aceasta de concepte a fost aplicată și la literatură. Și aci sînt forme închise, perfect conturate, bine subliniate, întocmind ca o unitate spațială, cum sînt sonetele, glosele etc., care stau într-un contrast evident cu formele deschise ale artei. Iată, de pildă, o poezie de Eminescu, care ar putea fi citată drept un exemplu de formă deschisă : *Peste vîrfuri trece luna*, care termină cu strofa :

De ce taci, cînd fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn.
Mai suna-vei, dulce corn,
Pentru mine vreodată ?

Întrebarea nostalgică de la sfîrşitul poeziei reclamă un răspuns, dar poetul nu-l formulează el însuşi. Răspunsul nelămurit parcă se întocmeşte în noi sau nu se întocmeşte deloc, glasul codrului este ca o concentrare a unei enigme a tăcerii, o întrebare care-şi cere zadarnic răspunsul ; forma este deschisă. Perechile wölffliniene de concepte au fost extinse la descrierea tuturor fenomenelor de artă. Dar se pune întrebarea : nu cumva arta ca totalitate se potriveşte, de fapt, numai formelor închise ? Nu cumva este just a spune că reprezintă o configuraţie totalitară numai formele închise ale artei, iar nu şi formele ei deschise ?

La această întrebare se poate răspunde că limitele puternice ale templului grec, ca şi ilimitarea săgeţii gotice sau a întrebării nostalgice care expiră în accentul vag, neliniştitor, pe care l-am întîmpinat în cîntecul lui Eminescu, sînt şi ele elemente componente în armonia unei totalităţi. Numai prin ilimitare se constituie în aceste din urmă cazuri armonia totală a bucăţii. Ar fi o greşeală să considerăm că numai formele închise sînt totaluri organice şi că cele deschise n-ar aparţine aceleiaşi categorii. Totalitatea nu înseamnă neapărat limite precise. Atunci cînd am încercat să stabilim noţiunea ei, am văzut că totalitatea înseamnă altceva, şi anume acel fel de a fi al lucrurilor în care părţile, elementele, aspectele particulare sînt determinate de configuraţia generală a operei. Nu încape însă îndoială că şi în cazul unor opere de forme închise şi în cazul unor opere de forme deschise, întîmpinăm aceeaşi determinare finalistă a părţilor prin ansambluri. Dacă poezia lui Eminescu expiră în accentul ei nostalgic, este că aşa o cere întregimea bucăţii, şi o analiză minuţioasă, urmărind polifonia operei, poate pune în lumină multiplele corespondenţe care leagă acest final de tot ceea ce îl produce, îl determină şi îl comandă. Catedrala gotică, la rîndul ei, prezintă suprafaţa ei vibrantă sau se înalţă într-un elan nelimitat cu săgeata ei, pentru că aşa cere întregimea operei. Catedrala gotică este deci, şi ea, o totalitate, pentru că fiecare din amănuntele ei este determinat de ideea generală pe care opera o realizează. Este probabil deci că se comite o eroare sofistică atunci cînd se confundă totalitatea cu limitarea. Totalitatea poate să fie limitată sau ilimitată. O operă de artă însă, şi într-un caz şi în celălalt, rămîne o totalitate, adică una din acele întocmiri în care ansamblul determină părţile.

Dar iată, în al treilea rînd, observaţia că totalităţile artistice ar fi de două feluri : numai una din aceste totalităţi ar fi organică. Teoria totalităţii organice, aşa cum ea culminează în estetica lui Kant, s-ar potrivi, de fapt, numai unui anumit tip de opere artistice. Alături de operele artistice de tipul totalităţii organice ar exista opere de tipul totalităţii matematice. Iată, de pildă, două mari opere ale literaturii universale, *Divina Comedie* a lui Dante şi *Faust* de Goethe. *Divina Comedie* are structura regulată a unui cristal, limitele ei sînt fixate de o proporţionalitate matematică. Opera este făcută din trei mari părţi : *Infernul*, *Purgatoriul*, *Paradisul*. Fiecare din aceste părţi este făcută dintr-un anumit număr de cîntece : *Infernul* are 34, *Purgatoriul* şi *Paradisul* au cîte 33, în total 100 cîntece. Fiecare cîntec este scris în strofe de cîte trei versuri, la care se adaugă cîte un vers la sfîrşitul fiecăruia. Este o simetrie perfectă, matematică ; totul este clădit pe multiplii de 3 : sînt 3 părţi, 33 de cîntece, cu excepţia *Infernului*, care are un cîntec în plus, acela care completează numărul de 100 şi corespunde versului pe care poetul îl adaugă, pentru a putea încheia ciclul rimelor, la sfîrşitul fiecărui cîntec. Opera se întocmeşte deci în totalitatea ei după o proporţie matematică. Alta este natura totalităţii într-o operă ca *Faust* de Goethe. Aci nu mai este respectată, ca la poetul romanic, o proporţie matematică, ci ea se extinde şi se rotunjeşte cînd ideea operei se întregeşte, cînd eroul înfăţişat ajunge la istovirea problemelor destinului lui. S-ar spune că Dante îşi desăvîrşeşte opera punînd substanţa poetică pe care o avea la dispoziţie într-un calapod exterior preexistent, în timp ce Goethe îşi întregeşte opera atunci cînd se istoveşte ideea ei internă. Adeseori s-a făcut observaţia că este o trăsătură a inspiraţiei şi artei romanice înţelegerea formei ca un ansamblu de condiţii exterioare, la care opera trebuie să găsească adaptările ei, în tiparul cărora ea trebuie să se toarne. Ar fi, dimpotrivă, o caracteristică a artei nordice, germanice, această înţelegere a artei ca produsul unei creşteri, a dezvoltării dintr-o celulă germinativă. Sînt două concepţii care au în trecut o lungă tradiţie : concepţia artei

ca totalitate matematică, a formei exterioare care cuprinde în ea, domină, disciplinează, încadrează și rotunjește un conținut (vechea concepție care descinde din mistica numerelor a lui Pitagora) și concepția operei ca rezultatul unei creșteri organice, pe care artistul caută s-o realizeze într-un material dîndu-i unitate tocmai prin unitatea concepției care se întrupează în el (concepția misticii macrocosmului). Două concepții cu două tradiții deosebite. Înțelegerea artei ca totalitate organică nu cumva se potrivește numai unuia dintre aceste tipuri artistice? Nu cumva numai despre o anumită formă de artă s-ar putea vorbi ca despre o totalitate organică, iar nu despre orice formă a artei? Aceasta este o altă întrebare și poate o altă obiecție.

Dar acestei obiecții i se poate răspunde, menținînd valabilitatea generală a înțelegerii artei ca totalitate organică. *Divina Comedie* este desigur un cristal cu fațete regulate, cu raporturi măsurabile, geometrice, între părțile ei. Dar concepția aceasta a formei în *Divina Comedie* să fie oare un simplu calapod exterior? Forma să fie aci un simplu factor exterior, indiferent la conținutul pe care artistul îl imprimă materialului său, constrîngîndu-l să intre în această formă printr-o hotărîre arbitrară a voinței sale? Cred că nu se poate răspunde afirmativ la această întrebare. Înțelegerea formei în *Divina Comedie* este strîns legată de natura viziunii lui Dante. Dante este un om medieval. Pentru el universul este o ierarhie. Sus stă Dumnezeu, apoi îngerii, apoi umanitatea, dispusă și ea pe mai multe trepte. Universul medieval este un univers ierarhic și geometric, și forma *Divinei Comedii* corespunde înțelegerii de viață, sentimentului lumii și al vieții, al unui om medieval. Nu un calapod extern, rece, indiferent, ales fără motiv, impus prin arbitrar, este forma lui Dante, ci corespondentul unei viziuni despre lume. Și aci trebuie deci să constatăm acea adîncă interpenetrație a formei și fondului, care alcătuiește una din caracteristicile oricărui organism, căci orice organism manifestă această întrepătrundere adîncă a suprafeței vizibile cu cuprinsul nevăzut. Ceea ce apare este în organism un produs a ceea ce se ascunde. Și din acest punct de vedere este dar limpede că nu au dreptate gînditorii care vor să limiteze înțelegerea artei ca totalitate numai la o anumită clasă de opere de artă.

Examenul diferitelor obiecții care s-au adus concepției artei ca totalitate organică ne îndreptățește să menținem valabilitatea acestei înțelegeri. Desigur, un anumit sentiment modern al relativității lucrurilor se declară neîmpăcat cu înțelegerea aceasta a artei ca organism. Arta, se spune, este un produs al activității omenești. Cum poate arta să obțină lucruri deopotrivă cu natura? Răspunsul este că împrejurarea aceasta alcătuiește tocmai misterul și rangul excepțional al activității artistice printre celelalte forme ale productivității omenești.

C. PROBLEMA IMANENȚEI SPIRITULUI

DIFICULTĂȚILE METAFIZICII TRADIȚIONALE

Grație unor împrejurări mintale pe care nu putem să le urmărim mai de-aproape aci, s-a format în conștiința omenească ceea ce aș numi reprezentarea ambiguității realului, adică reprezentarea că realitatea, așa cum este dată în experiența noastră, are o îndoită semnificație și este dispusă în două planuri : un plan care ascunde pe un al doilea ; un plan al lucrurilor de care putem lua cunoștință prin simțuri și un altul pe care-l presupunem acționînd în dosul celui dintîi și determinîndu-l. Foarte de timpuriu s-a constituit această reprezentare a minții noastre, potrivit căreia lumea ar avea o structură adîncă. S-a socotit că planul invizibil este mai important decît planul aparent, în înțelesul că aparențele nu fac decît să traducă planul invizibil și că ceea ce se întîmplă în acesta nu este decît rezultatul unor acțiuni care au loc în planul adînc. Acest plan invizibil, conceput ca o materie mai subtilă, deopotrivă cu aerul sau cu gazul care alcătuiește răsuflarea omului și a celorlalte animale, este presupus de popoarele primitive că străbate întreaga creație, toate lucrurile acestei lumi și că materia aceasta subtilă este pricina tuturor întîmplărilor de care simțurile noastre iau cunoștință în planul vizibil al realității. Această materie subtilă, străbătînd întregimea universului și determinîndu-l din planul ei profund, primește la popoarele primitive cînd numele de „orenda“, cînd numele de „mana“. În celebra sa lucrare asupra vieții religioase a primitivilor, sociologul Durkheim a descris, după relațiile călătorilor în țările exotice, cu mare lux de amănunte, aceste reprezentări ale primitivilor în legătură cu materia subtilă care străbate întreaga creație.

Este interesant de observat că reprezentările de mai tîrziu ale metafizicienilor nu fac decît să reia, să dezvolte sau să raționalizeze această reprezentare primitivă, care, din pricina perseverării ei de-a lungul mileniilor și prin toate formele de cultură ale omenirii, ar merita să fie socotită drept o idee normală a speței omenești. Să ne gîndim, de pildă, la idealismul platonic. Evident, reprezentarea unei realități care determină dintr-un plan invizibil formele și evenimentele lumii vizibile, nu mai este explicată prin ipoteza, oarecum grosolană, a primitivilor, cu privire la o materie deopotrivă cu răsufletul omului. Reprezentarea primitivă s-a spiritualizat la Platon și a pierdut mai multe din determinările ei. Platon nu mai gîndește material realitatea invizibilă, al cărei reflex alcătuiește realitatea vizibilă. Dar Platon, ca și cugetătorii primitivi, închipuie realitatea tot ca fiind dispusă pe două planuri, unul vizibil și altul invizibil, cel din urmă determinînd pe cel dintîi. Se știe că, pentru Platon, obiectele experienței nu sînt decît reflexul ideilor existînd într-o sferă superioară. Vechea reprezentare primitivă și-a pierdut deci însușirile materiale pe care i le atribuiau primitivii, dar schema însăși a unei lumi dispusă pe două planuri, dintre care cel invizibil determină pe cel vizibil și este, ca atare, mai important decît acesta, se păstrează și la Platon. Planul vizibil este perceptibil prin simțuri ; planul invizibil, prin operațiile inteligenței. Aceasta este ideea nouă pe care o adaugă Platon vechii moșteniri. Simțurile însă sînt izvoare ale erorii. De aceea, despre lucrurile experienței nu putem avea decît reprezentări eronate. Pentru a ajunge la adevărul lucrurilor trebuie, prin operațiile inteligenței, să depășim lumea simțurilor, ajungînd la esențele ideale care stau înapoia obiectelor perceptibile și le determină pe acestea în felul cum un obiect real determină reflexul lui.

Mai tîrziu s-au adăugat note noi pentru definirea celor două planuri ale realității. S-a spus, de pildă, că planul vizibil, acela al experienței lucrurilor materiale, este domeniul mecanicității. Aci lucrurile se înlănțuiesc după raporturi de cauzalitate mecanică : o cauză determină efectul ei, care, devenind cauză la rîndu-i, poate determina un alt efect, și așa

într-o serie nesfîrşită. Dincolo, în planul invizibil, în planul ideal, momentele componente se înlănţuiesc după raporturi finale. Ceea ce se întîmplă acolo este voit de o inteligenţă superioară.

Toate aceste reprezentări cu privire la constituţia realităţii au fost primite de creştinism, care le-a organizat în forma unei concepţii dualiste a lumii. Ceea ce a cîştigat creştinismul şi ceea ce el a vehiculat din moştenirile mai vechi ale antichităţii sau din cele arhaice ale omenirii întregi, explică faptul că multă vreme metafizica tradiţională a fost o metafizică dualistă. Iată, de pildă, marele sistem metafizic al lui Descartes şi multe din sistemele metafizice care derivă din el, admiţînd existenţa a două substanţe : cugetarea şi întinderea. În această dualitate de planuri recunoaştem, fără îndoială, ceva din reprezentările străvechi ale omenirii cu privire la ambiguitatea realului şi din vechiul dualism platonician, care opunea materiei întinse a simţurilor lumea ideilor. Iată cît de stăruitoare, cît de adînc înrădăcinate, au rămas pînă tîrziu reprezentările cu privire la dualitatea de planuri care compune realitatea.

De la o vreme a trebuit însă să se recunoască dificultatea tuturor sistemelor metafizice dualiste, aşa cum s-au construit ele pe vechiul fond de reprezentări metafizice al umanităţii şi din afluxul pe care l-au primit atît din lumea cugetării vechi cît şi din aceea a cugetării creştine. Dificultatea sistemelor metafizice dualiste provenea din faptul că ele nu puteau să explice bine chipul în care cele două substanţe postulate se influenţează între ele. Substanţa, după definiţia pe care a dat-o mai tîrziu Spinoza, este ceea ce există în sine şi prin sine. Dar este un fapt de experienţă că substanţa întinsă, substanţa materială, influenţează substanţa spirituală, gîndirea. Nu primim noi toată ziua impresii de la lumea materială exterioară ? Pe de altă parte, substanţa gînditoare, spiritul, nu influenţează el substanţa materială ? Nu avem oare posibilitatea să ne decidem după motive intelectuale şi să acţionăm în aşa fel încît să intervenim în cursul dezvoltării fenomenelor materiale ? Putem apoi fabrica obiecte, putem da o formă sau alta lucrurilor materiale, putem să oprim cursul unor evenimente sau putem să-l dezlănţuim. Cum este posibilă însă această influenţare reciprocă a celor două substanţe, dacă substanţa este ceva care există în sine şi prin sine ? Dacă

evenimentele spiritului sînt produsul acţiunii unor obiecte materiale, atunci înseamnă că substanţa spirituală nu există în sine şi prin sine, ci că ea e determinată de cealaltă substanţă. Dacă putem interveni în cursul fenomenelor materiale sau dacă putem crea obiecte, atunci substanţa materială nu există în sine şi prin sine, ci există determinată de altceva. Descartes nu tăgăduieşte posibilitatea celor două substanţe să se influenţeze reciproc. El admite chiar, în cazul omului, un loc anumit, determinat fiziologic, glanda pineală, în care s-ar petrece contactul dintre substanţa gînditoare şi cea materială şi în care s-ar produce transmisiunea mişcării emanate de la substanţa spirituală în cea materială şi invers. Dar, admiţînd posibilitatea influenţării reciproce a celor două substanţe, Descartes tăgăduieşte caracterul însuşi al substanţei, adică însuşirea ei de a exista în sine şi prin sine.

Mai tîrziu, dacă examinăm filozofia lui Kant, adică evenimentul cel mai de seamă al gîndirii moderne, constatăm că situaţia se repetă. Kant a fost unul dintre aceia care au dat lovituri mai puternice vechii metafizici tradiţionale, dovedind falsitatea problemelor pe care şi le punea. Una din cele mai geniale descoperiri ale lui Kant a fost aceea a antinomiilor cugetării. El a arătat, în adevăr, că mai toate vechile probleme ale metafizicii comportă răspunsuri contradictorii. Aşa, de pildă, se poate gîndi lumea ca infinită sau ca finită ; putem gîndi că lumea are originea stabilită în trecut sau putem să gîndim că ea există în eternitate ş.a.m.d. Dar, oricît de puternic şi redutabil adversar al vechiului sistem metafizic ar fi fost Kant, oricît vechea gîndire metafizică a vechiului regim ar fi ieşit ruinată după critica pe care el i-a aplicat-o, ceva din străvechea reprezentare a ambiguităţii realului se păstrează şi la Kant. Şi aci există o realitate mai importantă, care stă înapoia realităţii dată în experienţa noastră. Această realitate a unui plan mai profund este „lucrul în sine", care, afectînd organizaţia noastră psihofizică, produce reprezentările experienţei noastre. Prin urmare şi în kantism ar exista o dualitate de planuri, numai că influenţa planului profund al realităţii s-ar găsi, faţă de planul lucrurilor date în experienţă, într-un raport de anterioritate. Raportul între cele două planuri este de succesiune. Planul profund, real, este cauza celuilalt plan şi este deci un factor anterior în timp. Astfel, raportul străvechi, gîndit

spațial și simultan în reprezentările primitivilor și ale metafizicii mai vechi și mai noi, devine un raport succesiv în filozofia kantiană. Dar kantismul n-a izbutit nici el să întreacă dificultatea de care s-au izbit toate metafizicile tradiționale, pentru că sistemul kantian a lăsat și el neexplicată posibilitatea trecerii de la planul real al lucrului în sine, la planul impresiilor date în experiență. În adevăr, Kant arătase că impresiile noastre se organizează după mai multe forme ale intuiției și înțelegerii, iar, printre acestea din urmă, după forma timpului și a cauzalității. Relațiile temporale și acele dintre cauză și efect nu reprezintă deci, după părerea lui Kant, înlănțuiri reale dintre lucruri, ci mai degrabă un mod al nostru de a organiza impresiile noastre cu privire la realitate. Dar dacă timpul și cauzalitatea sînt numai forme prin care organizăm impresiile noastre, atunci nu se poate admite că lucrul în sine, *„das Ding an sich"* al lui Kant, ar fi cauza impresiilor noastre situată în timp înaintea lor, deoarece timpul și cauzalitatea valorează înăuntrul experienței, dar nu și în trecerea de la izvorul experienței la experiență. Observația aceasta a fost făcută curînd după apariția scrierilor critice ale lui Kant și a fost una din acelea care au contribuit, și atunci și mai tîrziu, la slăbirea kantismului, oricîtă importanță și valoare trebuie să-i recunoaștem în ceea ce privește asigurarea bazelor filozofice ale științei moderne. Astfel, greutatea esențială a metafizicei vechi nu a fost înlăturată nici de kantism ; pe o cale subreptice, ea a reapărut chiar în sînul kantismului.

S-a făcut și o altă încercare de a elimina dificultatea metafizicii tradiționale dualiste care lăsa neexplicată posibilitatea substanțelor de a se influența reciproc. Această încercare, mai veche decît kantismul, dar pe care am lăsat-o la urmă, pentru că de expunerea acestei încercări leg desfășurarea ulterioară a gîndirii, a dat-o monismul spinozist, care a imaginat o cale foarte ingenioasă de a scăpa de dificultățile dualismului, pe care el le-a înțeles cu multă limpezime. Spinoza spune : Nu există două substanțe, căci dacă ar exista două substanțe în lume, atunci una s-ar limita prin cealaltă, și substanțele n-ar mai fi substanțe. Nu numai că nu se poate înțelege cum se influențează cele două substanțe una pe alta, dar — observă Spinoza cu multă subtilitate — nici nu putem imagina existența a două substanțe. Este contradictor de a

vorbi de două substanțe, căci o substanță nu poate să existe decît în sine și prin sine. De aceea, conchide Spinoza, nu există decît o substanță, Dumnezeu sau natura, *Deus sive natura*. Dar această substanță unică are două moduri de a se manifesta : întinderea și cugetarea. Evenimentele care se petrec în substanță se pot urmări în cele două atribute ale acestei substanțe unice. Și, în adevăr, ipoteza lui Spinoza explică un fenomen important, care rămăsese nelămurit în vechile metafizici dualiste, și anume paralelismul psiho-fizic. Este un fapt de observație curentă că, la orice modificare în corpul omului, corespunde o modificare în spiritul lui. Dar paralelismul psiho-fizic, pe care în fond îl lăsase neexplicat cartezianismul, pentru că nu puteam înțelege cum cele două substanțe, fiind substanțe, pot totuși să lucreze unele asupra celorlalte, devine deodată explicabil în sistemul lui Spinoza, care admite existența unei singure substanțe, manifestîndu-se însă în cele două atribute deosebite ale lui. Starea organismului și starea sufletească corespunzătoare sînt deci stările aceleiași substanțe, a naturii pe care Spinoza o identifică cu Dumnezeu, dar pe care noi le privim din perspective și în fațete deosebite.

Spinozismul ocolește deci dificultatea esențială a metafizicilor tradiționale, și importanța lui a fost din cele mai mari în dezvoltarea cugetării moderne către țintele ei științifice mai noi. Mai întîi, spinozismul ruinează totalmente magia Renașterii. În Renaștere se credea în posibilitatea acțiunii spirituale de a obține efecte materiale. Să ne reamintim magia lui Faust sau doctrinele unor gînditori ai Renașterii, ca Agripa von Nettesheim sau ca atîția dintre ceilalți magicieni ai Renașterii. Ideea că prin acțiuni spirituale poți obține efecte materiale, ideea, cu alte cuvinte, că substanțele se pot influența între ele, devine imposibilă după spinozism. Împrejurarea reprezintă un progres imens în pozitivarea mentalității omenești. Este drept deci că Spinoza merită să fie recunoscut drept unul din oamenii care au ajutat mintea omenească să facă un salt mai mare către scopurile dezvoltării ei moderne.

Dar cu toate că spinozismul a avut această importanță și cu toate că el izbutește să întreacă dificultatea cea mai de seamă a vechii metafizici dualiste, spinozismul nu dă totuși socoteală de o altă ordine de fapte. Așa, de pildă, el lasă

neexplicat faptul cum se produce și ce semnificație metafizică poate să aibă o expresie umană. Cînd vorbesc despre „expresie umană", iau cuvîntul în sensul larg al unei științe generale a expresivității: expresia figurii, expresia întregului corp, expresia în vorbire etc. Dar să mă reduc la expresia fizionomiei. Observăm, de pildă, o figură omenească și ni se pare a recunoaște în ea blîndețe, bunătate, toleranță, bunăvoință umană sau, dimpotrivă, răutate, spirit agresiv, șicanator, antisocial, bestial. Cum este posibil faptul expresiei omenești? Aci n-am de-a face cu aceeași realitate privită din două perspective. Nu schimbăm perspectiva pentru ca o dată să vedem figura ca un obiect pur material și apoi, în dosul acestei fețe, să vedem scînteind omenie sau abjecție și bestialitate. Dimpotrivă, semnificația spirituală este aci topită în aspectul material. Spiritul este aci imanent materiei. Chiar un obiect fabricat are o expresivitate. Sînt obiecte grosolane, făcute de un cîrpaci, dar sînt și creații delicate, care conțin frumusețe artistică. Meșterul care a lucrat grosolana ciubotă sau delicatul pantof Louis XV a depus o expresivitate deosebită în opera lui. Nu este adevărat că privesc obiectul din două perspective. Aci am de-a face mai degrabă cu o interpenetrație profundă a materiei și a spiritului, care a transformat această materie și i-a dat o anumită valoare și o anumită expresivitate. În sfîrșit, pentru a cita cazul cel mai înalt al expresiilor, iată operele de artă care sînt încărcate de semnificație spirituală. Nici operele de artă nu sînt cu putință a fi înțelese ca lucruri privite din două perspective, ci și ele sînt exemple care pot ilustra această posibilitate a imanenței spiritului în materie.

Spinozismul nu ține socoteală de aceste fapte de experiență. De aceea este foarte semnificativ că spinozismul n-a dat o estetică. Nu există o estetică spinozistă și nici nu poate exista, pentru că spinozismul nu se oprește în fața faptului expresivității, adică în fața acelor fapte de experiență în care materia și spiritul nu sînt manifestări paralele, ci profund interpenetrante. La sfîrșitul lungii dezbateri înfățișată aci, una din problemele pe care a trebuit să și le pună cugetarea omenească a fost problema imanenței spiritului, a treia întrebare filozofică a esteticii.

Pentru a înțelege cum poate fi spiritul imanent materiei, trebuie să ne referim la acele aspecte în care împrejurarea aceasta se produce într-un mod eclatant, adică tocmai la aspectele frumuseții și ale artei. Ne găsim deci în fața unui alt moment în care nevoile speculației moderne impun problema estetică în primul plan al cercetării. Să ne întrebăm deci ce concluzii depune estetica față de aceste noi întrebări ale cugetării.

SCHELLING ȘI HEGEL

Filozofii care s-au însărcinat să dezvolte ideea imanenței spiritului în materie, să dreseze imaginea unei lumi pătrunsă în toate punctele și detaliile ei de forța și semnificația spiritului, au fost marii gînditori romantici din succesiunea lui Kant. Unul dintre cei mai de seamă este, fără îndoială, Schelling. Am evocat și mai înainte măreţul sistem al filozofiei identității. După această filozofie, totul se găsește contopit în Absolut, în Dumnezeu. Schelling reia aci o idee mai veche, ideea acelei coincidențe a opozițiilor, expresie cu care, încă de la sfîrșitul Renașterii, Nicolaus Cusanus definise pe Dumnezeu. Dacă, în adevăr, Dumnezeu este Absolutul, atunci el nu poate fi limitat de nici un predicat, căci orice predicatizare este o limitare. Îndată ce unui subiect îi atașăm un predicat, îndată ce îl determinăm, îl particularizăm, negăm ceva despre el. Logica veche făcuse încă observația că *„omnis determinatio est negatio"*. Absolutul este însă ceea ce scapă oricărei determinări. El nu este ceva în special, cu excluderea tuturor celorlalte predicate care ar putea să-i fie atașate. Absolutul cuprinde în sine toate predicatele posibile. El reprezintă o universalitate nepredicatizată, pentru că Absolutul conține în sine toate posibilitățile, Absolutul sau Dumnezeu, este *„coincidentia oppositorum"*. Din acest Absolut, din Dumnezeu, Schelling, ca altădată Plotin, de a cărui filozofie propria sa gîndire era atît de influențată, afirmă că pornesc două serii de evenimente: seria reală și seria ideală. Adevărul este că, potrivit sentimentului romantic de viață, Schelling era de părere că în nici un punct al universului nu avem realitate sau idealitate pură, ci întotdeauna îmbinări ale realității cu idealitatea. Spun că acest lucru corespunde sentimentului romantic de viață, pentru că acest sentiment respinge icoana unei lumi inerte, pur materiale, lipsite cu totul de semnificație.

Romanticul resimte pretutindeni, în întregimea vastă a naturii, o viață ascunsă pulsînd sub înfățișările aparente ale naturii. Acestui sentiment romantic de viață îi dă expresie Schelling atunci cînd, în sistemul identității, afirmă că în orice punct al universului avem o îmbinare a realității cu idealul. Numai că dozarea acestor două elemente este în fiecare punct deosebită pentru el. Există o serie în care realitatea predomină și una în care predomină ideea. Seria reală posedă gradul cel mai mare de realitate în materie. Materia reprezintă punctul cel mai real în seria reală. Evident, în concepția panteistă a lui Schelling, nici materia nu este lipsită cu totul de idealitate, căci nu există nimic mort, lipsit cu totul de orice semnificație. Gradul cel mai înalt al seriei reale, acela în care realitatea este mai pătrunsă de ideal, este pentru Schelling lumina. Între materie și lumină există un punct în care realitatea cu idealitatea se echilibrează în cuprinsul seriei reale, și acest punct îl ocupă organismul animal. Dincolo, în seria ideală, avem de-a face cu diferitele produse ale culturii omenești. Gradul cel mai înalt de idealitate în seria ideală îl ocupă știința sau filozofia. Știința sau filozofia este acea îndeletnicire a spiritului care folosește mai puțină realitate, aceea care lucrează cu mijloacele pur spirituale ale conceptelor. Gradul cel mai mare de realitate în seria ideală îl ocupă acțiunea omenească, fapta omului, voința. Între aceste două extreme ale seriei ideale există însă un punct în care idealul și realitatea se echilibrează, în care idealul are gradul cel mai mare de realitate, și acest punct este ocupat de operele artei.

Opera artistică ocupă deci, în interiorul seriei ideale, un loc analog cu acela pe care, în interiorul seriei reale, îl ocupă organismul. Analogia dintre organismul animal și artă o cunoaștem însă din capitolele anterioare și știm că ea alcătuiește o veche reprezentare a doctrinei filozofice, reprezentare pe care am semnalat-o și în timpul antichității și mai tîrziu, pînă cînd, din substanța acestei analogii, Kant construiește *Critica puterii de judecată*.

În ce chip izbutește arta să realizeze această fuziune perfectă între realitate și idealitate? Aci expunerea noastră trebuie să țină socoteala nu numai de acel tratat în care Schelling a expus filozofia sa generală, ci și de lucrările sale propriu-zis estetice, printre care numărăm dialogul *Bruno*, de la 1802, apoi cuvîntarea sa rectorală, de la 1807, asupra raporturilor

dintre artele plastice și natură, dar mai cu seamă de vastul său tratat de filozofie a artei, care reprezintă sinteza prelegerilor sale ținute la Iena între anii 1803—1805, cunoscute mai întîi de publicul intelectual din Germania, prin circularea manuscrisului, și tipărit ca operă postumă mai tîrziu. Aci, în această scriere, în care sînt reluate afirmațiile principiale din *Filozofia identității*, dar în care sînt date și alte multe observații cu privire la diferitele opere artistice din istoria mai veche și mai nouă a artei, ni se arată că arta izbutește să-și împlinească programul său de sintetizare a idealității cu realitatea, asumîndu-și marile mituri ale omenirii. Materia proprie a artei o oferă mitologia, spune Schelling, căci ce sînt miturile decît tocmai cazuri de sinteză a realității cu idealitatea? Miturile sînt niște întîmplări gîndite concret, gîndite însă ca avînd o semnificație ideală. Materia proprie artei o oferă deci mitologia.

Această vedere cam specială, pe care ar fi putut-o primi vechii poeți clasici sau clasicizanți, aceia care se nutreau îmbelșugat din izvorul vechii mitologii, dar care apare destul de inaceptabilă cititorului modern, este extinsă de Schelling atunci cînd vedem că, printre mituri, el trece și figuri sau întîmplări ca acelea care sînt cuprinse în *Don Quijote* al lui Cervantes sau în *Regele Lear* al lui Shakespeare. Prin urmare, noțiunea de mit este ceva mai largă la Schelling decît ar putea să pară în primul moment, și ideea sa devine mai ușor de primit odată cu această lărgire a conceptului. Interesant, mai departe, este că pentru Schelling frumusețea absolută și frumusețea adevărată nu este decît aceea a divinității, a indiferenței absolute, adică a acelui punct în care coincid toate opozițiile, în care fuzionează toate predicatele. Frumusețea lucrurilor în natură, dar mai cu seamă frumusețea artei, nu este pentru Schelling decît o frumusețe prin participare. Întocmirile artei nu sînt frumoase decît întru cît amintesc perfecta armonie a contopirii seriei ideale cu seria reală în sînul divinității.

Această nouă precizare amintește poziția antică a lui Platon, pentru care lucrurile erau frumoase numai întru cît participă și ne pun în legătură cu acea lume ideală căreia sufletul nostru i-a aparținut, din care s-a smuls, dar de care își amintește cu nostalgie. Dacă ne referim deci la distincția

de o mare valoare sistematică, pe care o face Ed. von Hartmann în *Istoria esteticii* între ceea ce el numeşte idealismul abstract şi idealismul concret, atunci avem dreptul să spunem că Schelling este un reprezentant tipic al idealismului abstract. Pentru întreaga şcoală idealistă în estetică, frumuseţea provenea din valorile de conţinut, din idealurile pe care ea le conţine. Aceste idealuri sînt însă topite în realitate, în soluţia idealismului concret, în timp ce, pentru soluţia contrarie, ele plutesc deasupra realităţii, într-o sferă transcendentă, iar lucrurile frumoase de pe pămînt sau acele produse de hărnicia şi priceperea omului nu-şi merită acest atribut decît în măsura în care participă şi în care ne fac să ne întoarcem cu elan către lumea armoniilor transcendente. Este cazul pe care îl marchează Schelling în estetica sa.

Aş spune că, din punctul de vedere al problemei imanenţei spiritului, filozofia lui Schelling reprezintă o speranţă înşelată. Rolul său istoric ar fi fost să ne arate, în cazul artei, căreia el i-a consacrat partea cea mai preţioasă a cercetărilor sale, exemplul unei împrejurări în care realitatea este cu adevărat pătrunsă de idee. Pentru o asemenea demonstraţie parcă se pregătea întreaga dezvoltare a filozofiei lui Schelling, cînd, la un moment dat, printr-o întorsătură platonică a cugetării sale, aflăm că lucrurile sînt frumoase nu pentru că ele sînt pătrunse de forţa şi semnificaţia ideii, pentru că ele realizează armonia către care părea să se silească întreaga creaţie dezbinată în atîtea din punctele ei, ci lucrurile sînt frumoase, afirmă el, pentru că participă la o armonie care depăşeşte sfera realităţii naturale şi a produselor omeneşti.

Această insuficienţă a filozofiei lui Schelling încearcă a fi corectată de către contemporanul său Hegel. Nu se poate vorbi despre estetica lui Hegel fără să amintim măcar în parte bazele generale ale filozofiei lui. Aceasta nu este însă un lucru dintre cele mai uşoare. Hegel este unul dintre filozofii care au determinat într-un chip mai profund şi mai hotărîtor întreaga cugetare europeană în epoca următoare lui. El este autorul acelei istoricizări a realului, care însemna la vremea ei o noutate atît de mare. Nici filozofia clasicilor, a lui Descartes şi a cartezienilor, nici filozofia lui Kant, nu ţinuse seamă de factorul „timp" în realitate. Cînd citim pe Descartes sau pe Spinoza, avem impresia că acolo este studiată o realitate în afară de timp. În filozofia altor romantici, a lui Schelling, de pildă, emanaţia realităţii din punctul indiferenţei absolute nu este un proces temporal. Procesul emanatist nu este un proces istoric. Schelling n-a izbutit să ne dea o filozofie a istoriei lumii, după cum nu izbutise s-o facă nici Plotin în antichitate, un alt filozof care folosise schema emanatistă a ipostazelor succesive, dar nu istorice. Hegel este cel dintîi gînditor care introduce timpul în icoana lumii. De aceea se poate spune cu drept cuvînt că el istoricizează icoana lumii. Hegel izbuteşte să facă lucrul acesta pentru că el este unul din oamenii care au asimilat mai profund experienţele contemporane cu el, experienţele acelei epoci răsturnătoare ale unor stări vechi şi instauratoare ale unora noi, ale epocii următoare Revoluţiei franceze, în care timpul putea apărea cu drept cuvînt drept cel mai important în întreaga alcătuire a lumii. Timpul este stăpînul nostru, o simţim în fiecare moment, fie că ne bucurăm, fie că ne doare acest lucru. Sîntem sclavii timpului, nu putem să ne smulgem de sub legea lui. Epoca noastră, atît de asemănătoare cu aceea a Revoluţiei franceze, ne face s-o simţim în fiecare moment. Este de presupus deci că şi în sintezele filozofice care se vor încerca de aci înainte, ca altădată în filozofia lui Hegel, ideea de timp va reapărea cu vechiul ei rol.

Imaginea lumii pe care o schiţează Hegel în ansamblul operelor sale prezintă un univers străbătut de spirit, deci un univers imanentist, care se sileşte necontenit să ia posesie de sine însuşi. Debitor şi el sentimentului romantic al vieţii, Hegel împărtăşeşte, cu ceilalţi filozofi romantici, părerea că nu există punct mort, materialitate cu totul inertă şi opacă, ci că totul este pătruns de viaţă şi semnificaţie spirituală. Dar spiritul, care este prizonier în teaca materială a universului, tinde să se elibereze, să se cunoască pe sine însuşi şi, în acest fel, să realizeze esenţa lui profundă. Esenţa profundă a spiritului este libertatea. Întregul univers se sileşte deci către libertate. Cu toţii, toate sufletele înrudite pe care le putem semnala pînă în colţurile cele mai obscure ale naturii, sîntem ostaşii acestei trude, acestei lupte necontenite pentru libertate. Dar spiritul realizează libertatea, cunoscîndu-se pe sine, căci aceasta este esenţa libertăţii : eşti liber cînd ştii că eşti liber. Sclavul, apăsat de lanţurile cele mai grele, prizonierul azvîrlit în hruba cea mai întunecoasă, este încă un om liber, pentru că el nu ignoră condiţia lui. A şti că eşti liber este garanţia supremă

a libertății. Poate cineva să te înjosească oricît și, cu toate acestea, să nu suprime conștiința libertății tale esențiale. În profunzimile cugetului tău, poți continua a-ți afirma libertatea împotriva tuturor asupritorilor tăi. Aceasta alcătuiește măreața perspectivă a filozofiei lui Hegel.

Care sînt etapele pe care le străbate spiritul în tendința sa către libertate, care nu este altceva decît tendința cîștigării libertății prin autocunoaștere ? Spiritul, mișcat de această tendință, străbate serii felurite de triade. El urmează un mers dialectic. Este un alt rol al filozofiei lui Hegel de a fi descris cu o mare precizie procesul dialectic prin care înaintează lumea în întregimea ei și spiritul către finalitatea libertății. Lumea înaintează prin lupte, prin contradicții. Lumea înaintează prin revoluții permanente. Acesta este mersul lumii, al naturii înainte de istorie și al istoriei după natură. Sîntem cu toții ostașii revoluției eterne. Necontenit în noi se lichidează un trecut și necontenit cîștigăm ceva pentru un viitor în care se sintetizează cuceririle contradictorii ale etapelor întrecute. Dezvoltarea prin teză, antiteză și sinteză marchează mersul dialectic al naturii și al istoriei. La început există spiritul, ființa, *„Das Sein"*, spune Hegel, dar spiritul se opune sieși, intră în luptă cu el însuși. Lupta împotriva ta însuți este marele factor al înaintării procesului cosmic și al procesului istoric. O simțim prea bine noi, oamenii, care nu putem înregistra nici un progres, nici o înaintare, decît în luptă cu noi înșine, în suferință, în durere. Opunîndu-se sie însuși, spiritul creează lumea din *„Sein"*, spiritul, luptînd cu sine și depășindu-se pe sine, creează existența, produce *„das Dasein"*, pînă cînd spiritul se înțelege pe sine ca o parte a lumii ajunsă la conștiință, *„das Bewustsein"*. Acestor felurite etape dialectice ale procesului cosmic le răspunde o serie deosebită de științe. Știința ființei, dar, în același timp, și știința spiritului, este logica. Logica este știința conceptului și știința modului în care se dezvoltă conceptele, dar, în același timp, este știința principiilor celor mai generale ale procesului universal. Procesele universului și ale gîndirii sînt identice în filozofia lui Hegel. Logica este egală cu ontologia, spune Hegel, justificînd astfel metoda speculativă pe care el o folosește. Spiritul are putință să extragă din propriul său fond și, prin simpla dezvoltare a ideilor sale, cunoștințe complete cu privire la dezvoltarea procesului universal, pentru

că esența procesului ontologic, adică a procesului în legătură cu ființa, este deopotrivă cu esența procesului logic. Logica este, așadar, la Hegel, știința conceptului dar și știința principiilor generale ale lumii. Știința existenței, știința lui *„Dasein"*, ca antiteză a tezei, este făcută din toate științele naturii : fizice, chimice, biologice etc. Le urmează științele conștiinței, adică ale acelui moment din dezvoltarea procesului dialectic în care prin cunoașterea de sine ființa se cunoaște pe sine ca o parte a lumii. Acestei faze noi a conștiinței îi corespunde filozofia spiritului. Dar filozofia spiritului îl consideră și pe acesta în dezvoltarea lui dialectică. Spiritul poate să fie considerat în propria lui subiectivitate, și acestui obiect îi corespunde psihologia. Spiritul poate fi considerat apoi în obiectivarea lui, în instituțiile pe care le creează, în faptele pe care el le produce în istorie. Aceste ipostaze obiective ale spiritului au drept corespondent diversele științe istorice și sociale. În sfîrșit, spiritul în dezvoltarea lui atinge momentul sintezei, cînd el se reflectă pe sine însuși într-un înveliș exterior, material, adică în creațiile artistice, și acestei noi poziții în dezvoltarea dialectică a spiritului îi corespunde estetica.

Vom încerca în paginile următoare să aducem noi contribuții la situarea artei în perspectiva sistemului idealist al lui Hegel, adică să vedem în ce chip, în lumina experienței artei și a frumosului, se prezintă la Hegel problema imanenței spiritului. Numai după ce vom face aceasta, vom confrunta rezultatele vechii speculații romantice și idealiste cu rezultatele mai noi ale filozofiei, pentru a ajunge la încheieri potrivite cu concluziile pe care vremea noastră le poate aduce problemei în fața căreia ne-am oprit.

HEGEL ȘI PROBLEMA IMANENȚEI SPIRITULUI ÎN ARTĂ

Studiind întreaga realitate și toate produsele spiritului sub categoria timpului, Hegel înțelege că arta, ca rezultat al puterii creatoare a omului, nu poate fi una și aceeași în toate momentele de viață ale oamenilor, că ea trebuie să aibă, cu alte cuvinte, o istorie, așa cum au toate formele de cultură. Creatorul istoriei artei trece și astăzi, cu multe îndreptățiri, Winckelmann, prodigiosul cercetător al artei vechi, care la

jumătatea veacului al XVIII-lea dă, sprijinit pe o bună cunoaștere a artei cercetată de el în Italia și, mai cu seamă, la Roma, o descriere, cu multe elemente istorice, a artei vechi. Cu toate acestea, deși se puteau întemeia pe aceste cunoștințe, deși, pe de altă parte, făceau descoperirea relativității gustului estetic — o descoperire care nu stătea în posibilitățile oamenilor din veacul precedent — criticii veacului al XVIII-lea înțeleg că abaterea de la norma clasicismului poate să nu fie neapărat efectul unei decadențe, ci numai o altă formă a gustului estetic. Veacul al XVIII-lea nu ne-a dat totuși, cu toate acestea, o adevărată istorie a artelor. Abia către sfîrșitul lui și abia la începutul veacului următor, frații Schlegel descriu istoria uneia din ramurile artei, istoria literaturii, în genere, și istoria poeziei dramatice în special.

Acela care, pentru prima dată, creează vastele perspective ale unei înfățișări istorice a întregului cuprins al artei omenești, așezîndu-le pe temeliile solide ale unei înțelegeri generale despre firea artei și frumosului, este Hegel în *Estetica* lui, o operă care a folosit prelegerile sale de la Universitatea din Berlin și a fost publicată abia după moartea filozofului, ca operă postumă, în 1834.

Arta este deci, după Hegel, o realitate istorică. Ea devine, se transformă neîncetat și, evident, transformarea aceasta este supusă și ea legii dezvoltării dialectice. În istoria tuturor artelor, Hegel lămurește, ca și în istoria altor forme ale activității spirituale, trei mari perioade: teza, antiteza și sinteza. În cea dintîi din aceste perioade, care este ocupată de arta vechilor popoare ale Orientului și de arta egipțiană, manifestarea spiritului în materia sensibilă ia forma unei asociații exterioare dintre conținutul spiritual și materia sensibilă menită să-l manifeste. Cercetătorul și contemplatorul de astăzi au sentimentul limpede, în fața produselor artei asiro-babilonenilor, a medo-perșilor, a evreilor, a egipțienilor, că fuziunea dintre idee și materia sensibilă este incompletă, că asociația dintre acești doi factori se face din exterior și că cei doi factori nu ajung niciodată să se contopească perfect. Arta vechilor popoare ale Orientului este o artă de enigme, de alegorii, este, cu alte cuvinte, cum spune Hegel, o artă simbolică. Oricare din monumentele vechilor popoare ale Orientului are o semnificație ideală, dar o semnificație care nu pătrunde aparența și nu se manifestă în ea într-un mod așa

de deplin încît contemplatorul să poată cuprinde conținutul spiritual luînd numai cunoștință de aparența externă care-l manifestă. Arta vechiului Orient este o artă enigmatică, care trebuie descifrată și pe care nu o putem descifra decît atunci cînd sîntem în posesia cheii acestor enigme pecetluite. Simțim că Sfinxul, de pildă, vrea să spună ceva. Acel ceva însă nu este destul de topit în aparența Sfinxului, în așa fel încît, contemplîndu-l, să cuprindem și intenția artistului care l-a creat. Uneori putem avea totuși impresia că semnificația lui ni s-a lămurit printr-un act de mediație a spiritului, așa cum se cuprinde răspunsul unei ghicitori. Semnificația Sfinxului ni se predă deci altfel decît printr-un act imediat al spiritului, cum facem atunci cînd descifrăm din trăsăturile unei fizionomii cuprinsul emotiv pe care această fizionomie îl conține. De asemenea, grădinile suspendate ale Semiramidei, sau felul în care se succed încăperile în labirintul de la Knosos, ori dimensiunile și direcțiile piramidelor egipțiene — toate acestea sînt produsul unei arte enigmatice, care poate fi lămurită, dar numai printr-o acțiune de mediație a spiritului, deosebită de aceea pe care spiritul o execută în momentele de facilitate ale contemplației, operînd în fața altor produse ale artei.

Într-un al doilea moment dialectic, pe care îl ocupă arta antichității grecești, se produce fuziunea completă dintre idee și manifestarea sensibilă. Manifestarea sensibilă este pătrunsă pînă în ultimul ei detaliu, pînă în amănuntele cele mai intime ale organizării ei, de către ideea ei semnificativă. Nu este nimic mort, străin de intenția spirituală care l-a însuflețit pe artist într-o statuie greacă. Pînă în ultimul amănunt al statuiei, pînă în tendoanele piciorului care vibrează nervos, trăiește ceva din viața spirituală care însuflețește întreaga statuie. Totul este pătruns de intenție spirituală, totul este vivificat. Din această pricină, dacă arta cea mai caracteristică a epocii simbolice, adică a popoarelor din Orientul apropiat, era arhitectura, care se potrivea atît de bine intenției enigmatice a vechilor artiști ai Orientului, arta cea mai caracteristică a grecilor este sculptura, în redarea frumosului corpului omenesc, pătruns, în toate detaliile lui și în întregimea aparenței sale, de intenție spirituală.

Acest frumos echilibru, care face din arta clasică consacrarea cea mai perfectă a intenției generale a artei, concepută ca manifestarea ideii într-o materie sensibilă, se alterează din

nou în cursul perioadei următoare, care începe pentru Hegel odată cu influența creștinismului, adică în epoca ocupată de arta romantică. Termenul „romantism" era atunci la începutul marii cariere căreia îi era destinat. Astăzi înțelegem multe și variate lucruri prin acest cuvînt. Atunci, în primele decade ale veacului al XIX-lea, termenul „romantism" era întrebuințat încă în semnificația lui inițială, adică de artă în legătură cu viața popoarelor romanice. În adevăr, popoarele care dețin conducerea culturii în epoca următoare prăbușirii Imperiului Roman și a receptării creștinismului de către popoarele europene, au fost popoarele produse de însoțirea vechilor moștenitori ai Romei cu triburile germanice, lățite în momentul acesta pe întreaga întindere a continentului nostru. Din aceste însoțiri au ieșit, în apusul Europei, popoarele romanice, creatoare ale artei celei mai expresive a timpului. În arta romantică, născută în acest moment și care, de atunci pînă în vremea lui Hegel, nu încetează să se dezvolte, vechiul echilibru al imanenței spiritului în materie se clatină. Ideea devine prea bogată, conținutul spiritual prea abundent. În adevăr, creștinismul provocase o aprofundare a sufletului omenesc, o creștere a interiorității spirituale a omului, și rezultatul acestui spor a fost o spargere a formelor materiale, devenite insuficiente pentru a mai cuprinde acest conținut spiritual atît de bogat. Ideea nu mai încape bine în interiorul formelor materiale, deși în alt chip și pentru alte motive decît acelea care provocau carența acestei însoțiri în arta simbolică a orientalilor. Aci, în arta romantică, nu mai avem o asociație exterioară între cei doi factori. Materia nu adăpostește bine ideea, nu pentru că legătura dintre acești doi factori se produce dinafară, ci pentru motivul că conținutul spiritual prea bogat zdrobește limitele materiei și se revarsă în afară. Este un mod de a explica bogăția de conținut care caracterizează arta romantică și, în același timp, un chip potrivit de a explica bogata și calda interioritate subiectivă a artei romantice. Și dacă arta cea mai caracteristică a popoarelor vechi orientale fusese arhitectura, dacă arta cea mai expresivă a popoarelor clasice fusese sculptura, noua artă mai potrivită condițiilor prezente în romantism este, pe de o parte, poezia, în special poezia lirică, care atinge accentele unui subiectivism cald și seducător în producția trubadurilor provensali, iar, pe de altă parte, este pictura, mai cu seamă pictura ca artă a portretului, ca artă a elementului spiritual animînd figura omului și, în fine, muzica, arta cea mai intim subiectivă. În adevăr, nu numai după părerea lui Hegel, dar și după aceea a altor gînditori și artiști romantici, muzica este arta cea mai caracteristică a omului modern, așa cum l-a format o influență multiplă, între care cea mai de seamă pare a fi fost acea emanată din creștinism.

Ceea ce trebuie să reținem din această expunere sumară este că, dacă ne adresăm esteticii lui Hegel pentru a vedea ce contribuție oferă ea problemei imanenței spiritului, trebuie să constatăm că Hegel, unul dintre filozofii care au impus problema imanenței spiritului împotriva metafizicilor dualiste sau moniste anterioare, ajunge la concluzia că arta nu este în toate împrejurările un exemplu perfect pentru a ilustra împrejurarea imanenței spiritului. Numai în arta clasică descoperă el imanența spiritului în materie, în timp ce imanența aceasta este, de fapt, absentă din toate celelalte tipuri de artă. Dacă ne-am mărgini deci la unica cercetare a lui Hegel, ar trebui să spunem : arta nu confirmă în toate împrejurările imanența spiritului, ci numai în unele din ele. Fenomenul imanenței spiritului este un fenomen limitat, arta nu ne dă dreptul, în toate varietățile ei, să putem invoca împrejurarea unei experiențe complete de imanență a spiritului în materia sensibilă.

Acesta este punctul în care Hegel părăsește discuția. Dar acesta este și punctul de la care se cuvine s-o reluăm, pentru ca, înzestrați cu concluziile mai noi ale cercetării estetice, să vedem ce răspuns se poate da în problema pe care ne-am pus-o.

D. CONTROVERSELE SIMPATIEI ESTETICE

Constatarea care se degajă din expunerea istorică a esteticii lui Hegel este de o deosebită importanță, căci dacă filozofia generală aștepta de la estetică dovada existenței unei regiuni a realității în care materia să fie străbătută de semnificație spirituală, Hegel nu poate răspunde decît că acest caz există în artă, dar că arta nu se menține totdeauna în această poziție. Însoțirea imanentistă dintre spirit și materie este, așadar, precară ; s-a căutat pe sine un timp, s-a găsit o clipă, pentru a se pierde din nou.

Problema aceasta poate fi reluată și în lumina formulelor mai noi propuse de la estetica lui Hegel încoace. Pentru a înmulți ideile noastre și pentru a aduce noi puncte de vedere, bazați pe rezultatele mai recente ale cercetării estetice, este nevoie să mai facem o bucată de drum în istoria doctrinelor privitoare la artă și la frumos. Înaintînd pe acest drum, dăm peste momentul în care vechiul idealism romantic se subiectivează și se psihologizează. Conținutul lumii și al artei pentru filozoful romantic era ideal, dar nu era subiectiv în înțelesul psihologic al cuvîntului. La un moment dat însă, vechiul idealism începe a fi înțeles în sens psihologic. Acest moment, pentru filozofia generală, îl reprezintă, de exemplu, Feuerbach, unul dintre reprezentanții moștenirii hegeliene, șeful de școală al așa-zisei „stîngi hegeliene". În adevăr, marile categorii ale culturii și, în primul rînd, categoria religioasă, Feuerbach o socotește ca produsul condițiilor subiective de dezvoltare ale sufletului omenesc. Trecerea de la vechiul idealism la psihologismul mai nou se produce și în estetică, în consonanță oarecum cu unele îndrumări care porneau tot din romantism. Este cunoscută, de pildă, vorba lui Novalis, marele poet romantic, care spune odată că „Eul este enigma dezlegată a lumii". Dacă dorim deci să înțelegem viața marelui tot, a naturii întregi, trebuie să coborîm în noi înșine. Ceea ce vom găsi în propria noastră intimitate psihologică va deveni cheia cu care vom putea dezlega secretul existenței întregului univers. Ceea ce se produce în univers nu poate să fie decît ceva deopotrivă cu ceea ce se produce în noi înșine. Cunoscîndu-ne pe noi, găsim, așadar, calea către înțelegerea vieții largi dinafara noastră.

Dar dacă este așa, nu era firesc ca oamenii să se întrebe odată : ideea care alcătuiește conținutul marilor creații ale artei, această idee, pe care Hegel a hipostazat-o în forma unei entități exterioare și superioare psihologiei individuale, nu este ea ceva deopotrivă cu propriile noastre conținuturi sufletești ? Răspunsul afirmativ la această întrebare îl dau primii teoreticieni ai simpatiei estetice, și este foarte semnificativ că, printre aceștia, se găsește, în persoana lui Fr. Th. Vischer, un reprezentant, în tinerețea sa, al idealismului estetic. Este foarte interesantă dezvoltarea intelectuală a acestui estetician. El este în tinerețea lui un hegelian de strictă observanță. Ceva mai tîrziu, pe la mijlocul veacului, el scrie sub această influență o laborioasă și foarte prețioasă *Estetică,* vrednică încă să fie consultată și care dezvoltă punctul de vedere idealist a lui Hegel. Dar Fr. Th. Vischer trăiește mult. După 1870 el procedează la o critică a ideilor lui și la o regrupare a concluziilor sale mai noi într-o scriere ca *Arta și frumosul,* sau, în scrierea sa asupra *Simbolului,* el sfîrșește ca estetician psiholog. Astfel, de unde în prima formă a cugetării sale arta era, pentru el, ca și pentru maestrul său Hegel, o manifestare sensibilă a ideii, în ultima formă a ideilor sale estetice, Vischer este reprezentantul formulei potrivit căreia frumusețea și arta nu sînt decît acele realități cărora noi le împrumutăm conținuturile noastre sufletești afective. În persoana lui Vischer asistăm deci la procesul istoric al transformării idealismului în psihologism, a vechii estetici idealiste în noua estetică a simpatiei estetice.

Estetica simpatiei a dominat știința noastră vreme de cîteva decenii. Îmi aduc aminte de vremea cînd am început studiile mele de estetică. Pentru mulți din cercetătorii vremii nu încăpea nici o îndoială că procesul estetic tipic era procesul simpatiei estetice. A te bucura esteticește consista, pentru înțelegerea timpului, din acel act de proiecție a unor evenimente interioare în obiectul exterior, care a avut darul să le trezească în propriul nostru suflet. Care este rațiunea acestei plăceri estetice ? Rațiunea acestei satisfacții — se răspundea — rezultă din plăcerea pe care oamenii o resimt de a ieși din ei înșiși ; plăcere care explică, de pildă, nu numai îndemnul oamenilor de a vizita teatrele, dar și pe acela de a se costuma și de a se închipui altfel decît sînt în realitate. Alții răspundeau : rațiunea plăcerii prin simpatie estetică stă în sentimentul de forță pe care îl încearcă subiectul simpatiei estetice, căci nu ajungi să împrumuți propria ta viață sufletească unui obiect exterior decît atunci cînd ești mișcat sufletește cu energie și adîncime. Acțiunea proiecției simpatetice se produce numai atunci cînd ești zguduit emoțional, și această zguduire, răspunzînd unei nevoi funcționale a sufletului omenesc, ar fi rațiunea afectului de plăcere care se însoțește totdeauna cu actul proiectării simpatetice.

Se mai făcea, în cadrul acestui curent al simpatiei estetice, deosebirea între simpatia estetică și simpatia simplă, așa cum o trăim în numeroasele împrejurări ale vieții obișnuite. Iată o împrejurare în care funcționează simpatia simplă : întîlnești un prieten și de la prima vedere îți dai seama că e mîhnit. Cum ajungi oare la interpretarea expresiei lui ? Printr-un act de simpatie obișnuită. Cum se produce aceasta ? Vederea trăsăturilor feței și a atitudinilor corporale produce în privitor o acțiune de imitație a acestor mișcări și a acestor atitudini. Deseori actele de percepție se însoțesc cu schițe de mișcări imitative. Oricine a întîlnit cel puțin o dată oameni care, ascultînd pe cineva vorbind, acompaniază printr-o schițare, uneori neobservată, alteori mai vizibilă, mișcările pe care le face vorbitorul. Sînt unii oameni foarte stăpîniți, la care puterea inhibiției lucrează puternic și care izbutesc să se mențină cu totul liniștiți în timp ce altcineva vorbește în fața lor. Sînt alții însă la care inhibițiile funcționează mai rău, frînele sînt oarecum stricate, și aceștia întovărășesc cu mișcări foarte vizibile mișcările pe care le face vorbitorul. Orice act de percepție se însoțește într-o oarecare măsură cu reflexe imitative. Aceste reflexe evocă însă un cuprins emoțional în conștiință. Emoțiile, după teoria psiho-fiziologică, nu sînt decît răsunetul în conștiință a unor modificări corporale. Așa se face că omul care simpatizează cu un semen al său reușește să învie în propria lui conștiință conținutul emoțional care stăpînește pe subiectul uman cu care simpatizează. Așa ajungem să spunem că amicul întîlnit pe stradă este mîhnit, vesel, mînios sau abătut. Dar aci se oprește simpatia simplă.

Nu voi intra în controversele pe care le pune problema relativă la chipul în care se produce actul de simpatie. Dar față de modul de explicare al chipului în care ia naștere simpatia simplă, ordinară, au fost cugetători, ca Max Scheler, care au socotit că acțiunea simpatiei nu implică numaidecît ocolirea prin conștiința de tine însuți, că adică nu este necesar să învii conținutul emoțional în tine pentru a-l putea atribui altcuiva : nu trebuie tu însuți să devii trist pentru a înțelege că prietenul cu care te-ai întîlnit este trist. Și fără îndoială că Scheler aduce motive impresionante în combaterea acestei înțelegeri psihologizante a actului de simpatie. Așa, de pildă, el spune : cînd vedem un copil mic plîngînd, noi înțelegem că copilul are o suferință, fără ca noi înșine să suferim de suferința lui. Nu ne mîhnim adînc văzînd plînsul copilului, dar înțelegem că îi lipsește ceva, că sufletul lui este dominat de o suferință. Este aci o experiență crucială, care arată că putem avea acte de simpatie fără ca acțiunea simpatetică să fi ocolit prin noi înșine, adică prin actul de evocare al unui propriu conținut sufletesc. Afară de aceasta, spune Scheler, nu este deloc adevărat că ne înțelegem pe noi înșine mai înainte de a înțelege pe alții. Nietzsche, amintește Scheler, avea dreptate cînd spunea că cea mai depărtată ființă de noi sîntem noi înșine, așa că acțiunea de înțelegere a unui eu străin este o acțiune mai la îndemîna spiritului decît acțiunea de înțelegere a lucrurilor care se agită în propriul nostru suflet. Pentru aceste motive și pentru altele, dezvoltate pe larg în lucrarea despre *Esența și formele simpatiei și iubirii*, ajunge Scheler la concluzia că acțiunea de simpatie nu este mai întîi o acțiune de asimilare între două unități străine : nu trebuie să mă confund, fie chiar și pentru o clipă, cu altcineva, pentru a

simpatiza cu el. Simpatia, cum o arată și cuvîntul, presupune mai degrabă eterogenia, deosebirea și distanța dintre persoanele între care s-a stabilit raportul de simpatie : pentru ca să pot simpatiza cu cineva, trebuie să fiu deosebit de el. Dacă devenim una și aceeași ființă, atunci între cele două persoane poate să se producă fuziune mistică, dar nu simpatie. Elementul de cunoaștere existînd în simpatie, se produce fără un ocol prin noi înșine. Luăm cunoștință de cuprinsul sufletesc al unei persoane deosebite în același mod simplu și direct în care percepem calitatea sensibilă a unui obiect exterior. În gestul împreunării a două mîini, spune Scheler, citesc cuprinsul religios al sufletului, în același fel în care recunosc culoarea roșie a unui obiect ori însușirea lui de a fi rece sau fierbinte. Astfel, cuprinsurile sufletești străine sînt obiectele unor intuiții directe, deopotrivă cu acelea ale tuturor percepțiilor. Oricare ar fi deosebirile etiologice semnalate, atît în lumina analizei lui Scheler, cît și în aceea a analizei psihologizante care i-a premers, simpatia ordinară se mărginește aci : a simpatiza cu cineva înseamnă a cunoaște conținutul lui sufletesc. De aci înainte însă începe să se dezvolte simpatia estetică, spre deosebire de simpatia ordinară. A simpatiza esteticește cu cineva înseamnă nu numai a lua cunoștință de conținutul lui sufletesc, ci înseamnă a ne muta cu întreaga noastră vitalitate în obiectul care a trezit reacțiunea de simpatie. Cine consideră din unghiul simpatiei estetice marea, devine el însuși marea care se frămîntă cu tragism. Cine privește, din unghiul simpatiei estetice, destinul Antigonei sau al lui Oedip pe scenă, devine el însuși Antigona sau Oedip. În aceasta ar sta deosebirea dintre simpatia ordinară și simpatia estetică.

Descoperirea aceasta a părut la un moment dat că încheie ciclul controverselor estetice. Pe la 1910, foarte multă lume era de acord că s-a găsit, în sfîrșit, soluția principalelor probleme de estetică. Atunci apare însă un tînăr istoric al artei, care publică o teză foarte îndrăzneață, într-o opoziție clară cu ceea ce părea un bun cîștigat al vremii. Este vorba de istoricul artei W. Worringer, care face să apară o carte cu titlul *Abstracție și simpatie estetică*. Acest cercetător pornește de la constatarea că estetica simpatiei se potrivește, de fapt, unei singure formule de artă, că ea subsumează numai o anumită experiență artistică, și anume pe aceea a artei meridionale și europene, singura care înfățișează forme organice. Dar, alături de aceasta, există o artă care înfățișează forme geometrice, cum este de atîtea ori cazul acelei a popoarelor orientale, unde ornamentul geometric ia locul înfățișării formelor vii, așa cum ele au început a fi reprezentate în arta grecească și, de atunci înainte, în cea mai mare parte a manifestărilor artistice ale popoarelor europene. Estetica simpatiei ar fi o formulă care răspunde artei consacrată reprezentării organicului. Este, în adevăr, limpede că numai ceea ce este viu trezește în noi reacțiile simpatiei. Estetica simpatiei n-ar valora deci pentru întreaga sferă a reprezentărilor de artă, ci numai pentru un sector al ei, și anume pentru sectorul care reprezintă forme organice, cu alte cuvinte pentru sectorul european și mai cu seamă meridional. Îndată ce ne depărtăm de Europa și ajungem dincolo, în vasta lume asiatică, sau ne depărtăm de Marea Mediterană și mergem înspre Nord, se instaurează un alt tip de artă, care cere o altă estetică. Iată cum ajungem la un punct foarte îndepărtat, dar totuși în legătură cu problema noastră. Simpatia estetică, întrucît este moștenitoare vechiului idealism estetic, dădea și ea un răspuns problemei imanenței spiritului în materie, întrucît ea se pune în cîmpul artei și al frumosului. Și ea putea să spună : da, în adevăr, arta reprezintă un moment al imanenței spiritului în materie, al unei imanențe psihologice. Posibilitatea ca spiritul să anime materia, s-o străbată și s-o susțină, este, după estetica simpatiei, ilustrată, într-adevăr, de experiența artei și a frumosului. Dar în momentul în care acest răspuns părea bine asigurat, iată un cercetător care ne arată că lucrul nu este adevărat decît pentru o anumită formă de artă, pentru arta europeană și meridională, dar nu și pentru întreaga lume a artei, întrucît, alături de formele organice care trezesc acte de simpatie, există arta formelor cristaline și geometrice, determinînd o altă reacție, o simplă reacție de contemplație. După cum se vede, răspunsul care se degajează din această analiză decurge paralel cu acela pe care l-am întîmpinat expunînd estetica lui Hegel. Pe de altă parte, noțiunea artei abstracte la Worringer este o noțiune oarecum înrudită cu noțiunea artei simbolice la Hegel. Obiecțiile pe care aceste concepții le trezesc vor fi și ele paralele.

Dacă Hegel poate face distincţiile pe care le-am văzut, lucrul provine din aceea că Hegel foloseşte încă deosebirea dintre aşa-zisul fond şi aşa-zisa formă, deosebire pe care el avea tocmai menirea s-o depăşească. Deosebirea dintre fond şi formă s-a făcut în tot lungul trecut al doctrinelor artistice şi, mai cu seamă, al doctrinelor literare. Această dicotomie, pe care o menţin şi o răspîndesc manualele şcolare, este înrădăcinată într-un lung trecut. Datorită retoricii antice, un produs foarte rezistent, s-a impus necontenit concepţia că operele literare sînt lucrări de ornamentaţie, nu de conţinut, care el însuşi rămîne în literatură indiferent. Într-o întreagă practică literară se întrevede limpede ideea că a compune poetic înseamnă a broda pe canavaua unui oarecare conţinut afectiv sau ideologic o serie de ornamentaţii stilistice. Mai cu seamă la popoarele neolatine, reprezentarea aceasta a fost dintre cele mai insistente şi a dat mai multe rezultate. Nu putem înţelege o mare parte din literatura italiană, spaniolă, franceză, dacă nu ţinem seamă de postulatul acestei lipse mai adînci de solidaritate între formă şi fond. Conceptismul italian, cultismul spaniol, preţiozitatea franceză sînt deopotrivă manifestările unei arte formale, care ascunde adeseori destul de rău indiferenţa sau nulitatea fondului.

Aceasta era starea lucrurilor în momentul în care problema este reluată în Germania, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, de către autori care dau o întinsă contribuţie esteticii în acea vreme. Printre aceştia sînt unii care afirmă primatul formei în operele de artă. Sînt aşa-zişii formalişti, reprezentaţi printre alţii de un Herbart, de un Zimmermann. Lucrarea artistică se rezolvă, pentru aceşti autori, în simplele raporturi dintre elementele materiale folosite. Conţinutul era pentru formalişti un element extraestetic. E adevărat că forma vehiculează un conţinut şi că puterea artei consistă în faptul de a introduce în sufletul omenesc un conţinut de idei graţie formei seducătoare care-l conţine şi-l poartă. Împrejurarea nu este nesocotită de formalişti, deşi raporturile formale rămîn pentru ei aspectul caracteristic al artei.

Idealiştii sînt, între acestea, de părere că ceea ce este caracteristic în artă este tocmai conţinutul. Faţă de părerea formalistă, idealiştii au arătat de nenumărate ori că ceea ce ne vorbeşte în opera de artă este tocmai modul cum vede lumea artistul, acel mod nou şi original care ne face să ne înălţăm peste banalitatea privirilor obişnuite, făcîndu-ne să descoperim valori necunoscute pînă atunci în universul care ne înconjoară. Una din sursele farmecului incontestabil pe care-l exercită arta este tocmai elementul acesta de conţinut. Pe de altă parte, s-a observat că dacă conţinutul ar fi indiferent în artă, atunci orice conţinut s-ar putea asocia cu orice formă, sau orice formă ar putea conţine orice cuprins intelectual şi afectiv, ceea ce ştim că nu este deloc cazul. Trebuie deci să admitem o interpătrundere adîncă şi o interdependenţă funcţională continuă între aşa-zisa formă şi aşa-zisul conţinut. Cu aceste observaţii s-a izbutit să se depăşească vechea discrepanţă estetică, aşa cum a lăsat-o moştenire antichitatea şi au practicat-o atîta vreme scriitorii ţărilor neolatine, desigur nu cei mai de seamă, dar foarte mulţi dintre cei mai caracteristici.

Cu toate meritele lui Hegel în sugerarea acestor precizări, el nu ar fi putut totuşi să construiască noţiunea artei simbolice şi a artei romantice dacă nu ar fi lucrat cu conceptele formei şi fondului. Adevărul este că, şi în cazul artei simbolice şi în cazul artei romantice, artistul posedă un punct de vedere spiritual, prin care civilizaţia respectivă s-a manifestat. Acest punct de vedere nu lucrează niciodată prin disjungere de forma menită să-l manifeste, ci tocmai prin impunerea acelei singure forme care-l conţine şi-l poate transmite. La concluzii analoge ajungem dacă ne oprim şi în faţa deosebirii dintre arta simpatetică şi arta geometrică, aşa de asemănătoare aceleia pe care o stabilise Hegel.

În această din urmă ordine de idei se poate spune că orice produs artistic are un element care invită la viziune simpatetică, alături de elemente geometrice, abstracte, adică ceea ce în orice operă artistică numim compoziţia ei. Organicul şi geometricul, viaţa şi stilizarea ei sînt prezente în orice lucrare artistică. Chiar în ornamentica cea mai abstractă, intenţia de a figura natura nu este deloc absentă, după cum cred acei care, găsindu-se în afară de cercul de creaţie al acestei arte sau mult despărţiţi de el, prin intervalul unei lungi evoluţii, n-au mai găsit sau au pierdut secretul intenţiei figurative, prezentă în intenţia artistului original.

Iată deci obiecţiile vrednice să fie aduse acelor care au dorit să vadă numai în unele forme ale artei un caz de imanenţă a spiritului în materie. Noi credem că această imanenţă este continuă şi generală. Nu există manifestare de artă lipsită de spirit. Pretutindeni în artă percepem o viaţă mai adîncă, de caracter spiritual. Arta reprezintă un caz de însoţire permanentă a spiritului cu materia.

CAUZALITATEA MATERIEI ŞI FINALITATEA SPIRITULUI. ARTA ŞI MUNCA

Punîndu-ne problema imanenţei spiritului în materie, aşa cum poate s-o rezolve experienţa artei şi a frumosului, am arătat cum idealismul estetic, afirmînd în principiu această imanenţă, găseşte totuşi excepţii la regula generală, şi anume în două momente deosebite ale dezvoltării istorice a artei. În adevăr, definiţia hegeliană potrivit căreia arta ar fi manifestarea sensibilă a ideii, prin urmare un caz de imanenţă a spiritului în materie, se potriveşte îndeosebi momentului clasic din întreaga dezvoltare a artei, în timp ce momentul artei simbolice, adică al artei popoarelor antice orientale şi momentul artei romantice, alterează perfecţiunea imanenţei spirituale în materie, creează excepţii de la principiul postulat din capul locului într-un chip absolut.

Aceleaşi sînt rezultatele cercetării şi atunci cînd idealismul estetic se psihologizează, dînd naştere simpatiei estetice. Nu toate produsele artei trezesc reacţia simpatetică. Alături de arta care reprezintă forma organică şi solicită acţiunea simpatetică, sînt produse artistice care înfăţişează forme geometrice şi nu solicită o atitudine de simpatie, ci una de contemplaţie, distantă, rece, aşa că, şi în lumina acestor distincţii mai noi, imanenţa spiritului în materie suferă excepţii importante.

Am avut prilejul să critic aceste teorii, restabilind împotriva lor înţelesul întreg şi adevărat al înţelegerii artei ca o formă a imanenţei spiritului în materie. Arta îmi apărea, la capătul acestei analize, drept un caz permanent al imanenţei spiritului. Prezenţa spiritului într-o bucată de materie se vesteşte ca o forţă organizatoare. Spunem că materia folosită de artă conţine, în toate cazurile, semnul unei

intervenţii spirituale. Dar există şi alt caz al imanenţei spiritului, care ne-a apărut atunci cînd am parcurs unele din teoriile filozofice înfăţişate mai înainte. Acest alt caz al imanenţei spiritului îl constituie organismul animal, pentru că şi în cazul lui întîmpinăm o bucată de materie asupra căreia pare a se fi exercitat acţiunea unei forţe organizatoare, prin urmare a unei forţe spirituale. Oriunde întîlnim o organizare, adică conformarea materiei în vederea unui scop, acolo putem vorbi de o acţiune spirituală. Evident, la un moment dat, biologia a încetat să mai afirme prezenţa unui principiu spiritual în organismul animal. Multă vreme biologia a nutrit veleitatea de a despica tot procesul vieţii în simple reacţiuni chimice şi fizice. Cu toate acestea, de la un moment dat, vechiul principiu imanentist, al unei forţe teleologice, analoge cu spiritul, s-a reintrodus în biologie. Curentul neovitalist în biologia modernă afirmă prezenţa unui principiu analog cu spiritul şi conformînd dinlăuntru, în sens organizator şi final, organismul animal.

Dar cu toate că între artă şi organism există apropieri aşa de mari, între ele există şi deosebiri, şi anume se poate spune — reluînd odată cu aceasta una din constatările mai vechi ale filozofiei lui Schelling — că organismele sînt formele cele mai spirituale ale materiei, deoarece lucrarea finalizării nu este nicăieri mai departe împinsă în restul naturii materiale. Arta, la rîndul ei, este forma cea mai materială a spiritului. O gîndire filozofică se întrupează într-o înlănţuire de concepte sau judecăţi, prin urmare într-un material la rîndul lui spiritual — arta se realizează însă în materie. De aceea se poate cu drept cuvînt spune că ea este forma cea mai materială a spiritului, aşa cum organismele alcătuiesc formele cele mai spirituale ale materiei. Dar, printre toate organismele care există, sînt unele care au nu numai o materialitate spiritualizată, dar şi facultatea de a spiritualiza materia. Aceste organisme nu sînt numai ele rezultatul pătrunderii materiei printr-un principiu finalist, dar sînt ele însele centrul de radiere al unor acţiuni finaliste. Aceste organisme noi, avînd o situaţie specială în lanţul tuturor organismelor pe care le studiază ştiinţele naturii, sînt organismele umane.

Naşte întrebarea: cum izbuteşte omul să introducă scopurile sale într-o materie care ar fi rebelă acestei acţiuni? Materia este domeniul cauzalităţii mecanice. Tot ceea ce se întîmplă în lumea materială este efectul unor cauze care au anticipat aceste efecte şi nu-şi reprezentau efectele care trebuiau să urmeze atunci cînd le provocau. Spiritul este însă domeniul cauzalităţii finale pentru că este cauza unor efecte pe care şi le reprezintă mai înainte ca ele să se producă şi pe care le doreşte ca atare. Cum poate deci lucra spiritul asupra materiei? Cum este posibil ca în materia mecanică să se poată insera cauzalitatea finală a spiritului?

La această întrebare, alcătuind una din problemele cele mai dificile pe care şi le poate pune filozofia, se poate răspunde că materia nu este nicăieri lipsită cu totul de spiritualitate. În cea mai coborîtă formă a ei întîlneşti ceva din lumina spiritului, a puterii lui de a organiza, de a se îndruma către scopuri. Mulţi filozofi — Schelling, Ravaisson, Bergson — au afirmat adesea că materia nu este decît forma degenerată, îmbătrînită, mecanizată a spiritului. Există, în adevăr, o analogie mai uşor sensibilă pentru noi, care îndreptăţeşte această ipoteză: este cazul aşa-ziselor „habitudini", acele automatisme, din rîndul cărora face parte, de pildă, acţiunea de a umbla, de a înota şi alte multe mişcări pe care le întreprindem fără să le însoţim de reprezentările conştiinţei în momentul în care se desfăşoară şi fără să ne reprezentăm scopurile către care ele se îndreaptă. Toate acţiunile habituale au fost însă odată acţiuni conştiente, însoţite de lumina spiritului în timpul desfăşurării lor şi călăuzite de reprezentarea unui scop. Prin îndelungă repetare, aceste acţiuni au eliminat însă factorii conştienţi care la origine le însoţeau, devenind acţiuni inconştiente: din acţiuni deliberate ele au devenit deci acţiuni automate. Oare cauzalitatea mecanică a materiei nu este produsul unei lucrări similare de eliminare treptată a spiritului? Oare ceea ce noi numim astăzi acţiune materială nu este o veche acţiune spirituală mecanizată, automatizată, decăzută de pe treapta spiritului, degenerată, îmbătrînită, moartă, aşa cum habitudinile noastre reprezintă, în ansamblul reacţiilor umane, partea decăzută, degenerată, automatizată a acţiunilor omeneşti?

Analogia ne-ar îndreptăţi să credem astfel. Dar dacă este aşa, atunci este explicabil de ce spiritul poate să lucreze asupra materiei, căci oricît ar fi materia produsul unei lucrări de degenerare a spiritului, ceva din vechea lui lumină o călăuzeşte încă, după cum, oricît de automatice şi mecanice ar fi habitudinile noastre, ele conţin totuşi ceva din lumina spiritului teleologic care le-a comandat la origine. Această infimă parte de spiritualitate care s-ar găsi în materie explică putinţa spiritului nostru de a-şi insera finalitatea în cuprinsul ei. Ce înseamnă oare a spiritualiza materia decît a introduce cauzalitatea materiei într-o structură finală? Toate acţiunile civilizaţiei omeneşti urmăresc acest lucru şi ele izbutesc în grade felurite. Acţiunile organizatorice în societate, lucrările meşteşugăreşti, cele profesionale de toate formele, dar în primul rînd lucrările de transformare a materiei, care reprezintă tipul oricărei munci omeneşti, nu sînt altceva decît lucrări care folosesc cauzalitatea mecanică a naturii şi materiei în vederea scopurilor pe care şi le reprezintă şi le doreşte spiritul. A spiritualiza materia — şi aceasta este ţinta generală a oricărei civilizaţii umane — se poate spune, cu drept cuvînt, că înseamnă a introduce cauzalitatea mecanică a materiei într-o structură de fapte teleologice.

Dar printre diversele acţiuni pe care le întreprinde omul, există una care izbuteşte lucrul acesta în modul cel mai înalt. Aceasta este arta. Arta este produsul acelei lucrări omeneşti care dă forma cea mai desăvîrşită aspiraţiei de a introduce cauzalitatea materiei într-o structură finală. Într-adevăr, în orice produs al artei omeneşti, artistul are de a face cu o materie mai mult sau mai puţin inertă, inexpresivă, neprelucrată înainte de a se exercita influenţa artistului asupra ei. Nu voi spune că inerţia, inexpresivitatea materiilor pe care le foloseşte artistul este absolută. Nu există amorfism absolut în natură. Orice bucată de materie ar folosi-o artistul, o bucată de lemn sau o bucată de piatră, sunetul instrumentelor muzicale ori al glasului omenesc, cuvintele limbii, toate deopotrivă sînt produsele unei oarecare lucrări de organizare anterioară. Niciodată arta nu lucrează cu un material amorf, complet indiferent, totalmente inexpresiv. Aşa-zisele materiale ale artei sînt şi ele produsele unei lucrări de organizare, a acelor forţe spirituale difuze

care lucrează în întreaga natură. Artistul nu face decît să conducă mai departe lucrarea de finalizare pe care natura a început-o. Se cunoaşte care este importanţa materialelor în operele artei, valorile estetice care sînt legate de diversele materiale pe care le foloseşte arta. Ceea ce se poate obţine în piatră nu se poate obţine în lemn. Viziunea artistului, stilul său, sînt determinate şi de natura materialelor pe care el le prelucrează. Această relativă valenţă estetică a tuturor materialelor artei explică şi, în acelaşi timp, uşurează acţiunea de inserare a finalităţii artistice în mecanismul materiei. Poate că acţiunea aceasta ar fi imposibilă dacă artiştii ar avea de-a face cu un material complet amorf. Este, fără îndoială, mai greu să faci o statuie dintr-o mînă de făină decît s-o faci din trunchiul unui copac sau dintr-un bloc de piatră, pentru că aci materia conţinea mai dinainte un anumit grad de spiritualitate. Cazul acesta poate servi şi ca o analogie a posibilităţii generale a civilizaţiei omeneşti de a introduce finalităţile spiritului în mecanismul naturii. El poate fi invocat, în acelaşi timp, şi pentru a putea afirma gradul relativ de spiritualitate al întregii naturi materiale. După cum, în adevăr, se poate spune că artistul nu izbuteşte să-şi construiască opera decît pentru că el foloseşte o materie în care lucrarea de organizare şi finalizare a fost dusă pînă la un punct oarecare, mai înainte ca artistul să intervină, tot aşa se poate admite că opera civilizaţiei omeneşti, în lucrarea ei asupra naturii, izbuteşte pentru că natura în întregimea ei conţine un grad oarecare de spiritualitate. Lucrarea civilizaţiei nu este decît continuarea unei opere de spiritualizare începută înaintea omului şi înaintea civilizaţiei lui.

Dar dacă aceasta este condiţia care face posibilă civilizaţia şi arta, trebuie să spunem că lucrarea naturii este mult întrecută prin intervenţia omului. Arta este produsul cel mai perfect al tehnicii omeneşti. (Întrebuinţez cuvîntul „tehnică“ în sensul larg al cuvîntului, în acela de acţiune voită asupra materiei, în direcţia transformării ei pentru a obţine bunuri ale culturii.) Iată însă că, printre toate operele tehnicii omeneşti, cea mai perfectă este arta. Conceptul perfecţiunii a îndrumat multă vreme reflecţia estetică. Încă din veacul al XVII-lea şi al XVIII-lea, la Leibniz şi la unii

dintre urmaşii lui, ca, de pildă, la Alex. Baumgarten, arta era perfecţia cunoştinţei senzitive sau cunoştinţa senzitivă perfectă. La un moment dat însă, vechiul concept al perfecţiei, care a dominat atîta timp reflecţia estetică, a fost eliminat. În adevăr, perfecţia — şi obiecţiunea există în *Critica judecăţii* a lui Kant — presupune un concept, un prototip : este perfect ceea ce este deopotrivă cu un model superior şi invariabil. Se vorbeşte uneori de frumuseţea perfectă a unui om, prin compararea lui cu un prototip, aşa cum el rezultă din condiţiile sau finalităţile speţei noastre, se poate vorbi şi de perfecţia unei maşini, cînd o judecăm în raport cu conceptul ideal al acelei maşini, reconstituit din scopul pentru care a fost creată. Dar — observă Kant — frumuseţea estetică place fără concept ! Acela care se bucură de frumuseţea unui lucru, de un aspect al naturii sau de o creaţie a artei, nu poate să invoce motivele pentru care lucrul respectiv i se pare frumos. Din această pricină, Kant contestă vechiul concept al perfecţiunii, care a dominat dezvoltarea esteticii în epoca anterioară lui.

Eliminarea conceptului şi a năzuinţei spre perfecţiune în estetica lui Kant a avut numeroase urmări asupra dezvoltării artistice ulterioare. Nemaiţinînd să fie o lucrare perfectă, lucrarea artistică a dorit să fie numai o lucrare interesantă. Categoria „interesantului“ domină întreaga dezvoltare a artei de la romantism încoace. Lucrul a fost remarcat încă din epocă. Un gînditor estetic, ca, de pildă, Fr. Schlegel, remarcă acest caracter încă de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea. Într-adevăr, ceea ce poeţii şi artiştii vremii vor să reţină în operele lor este urma unei pasiuni puternice, documentul unei mişcări sufleteşti autentice. Arta aceasta, într-o tendinţă din ce în ce mai pronunţată, urmăreşte mai degrabă autenticitatea, documentul viu, sinceritatea, manifestarea spontană, decît lucrarea perfectă, închegată, rotunjită. Eliminarea năzuinţei către perfecţie, adică spre o operă deplin închegată, complet finalizată, către o operă în care oricare amănunt să fie subordonat scopului integral al operei, a fost plină de consecinţe, nu totdeauna fericite, pentru că ele pun în discuţie şi tind să elimine năzuinţele milenare ale artei, acelea prin care arta era cu adevărat artă.

Dacă însă nu ne referim la aceste îndrumări mai noi, ci la totalitatea acţiunii artistice în omenire, atunci nu în-

cape îndoială că lucrarea artistică este, printre toate acelea pe care și le propune și le execută tehnica omenească, cea mai desăvîrșită. De aci însăși importanța artei ca îndrumătoare a întregii munci omenești. S-a arătat de către etnografii moderni că arta stă la originile muncii omenești. Mai înainte ca oamenii să fabrice obiecte de utilitate, în formele cele mai primitive ale civilizației umane, ei fabricau obiecte de artă. Înainte de a se dezvolta îndemînările tehnice, au luat naștere aptitudinile artistice. De aceea s-a spus, cu drept cuvînt, că arta a existat înaintea muncii sau că ea este forma pretehnică a muncii omenești. Dar după cum arta stă la originile civilizației omenești, ca cea dintîi formă a muncii, tot astfel se poate spune că arta veghează în perspectivele îndepărtate ale muncii omenești. Întreaga muncă se străduiește către condiția artei, căci întreaga muncă omenească năzuiește către perfecție. Dar elanul acesta către perfecțiune, către lucruri deplin închegate, armonioase, în care materia să fie complet spiritualizată, a izbutit, de pe acum și în fiecare moment al activității ei, în lucrările artei. Ceea ce întreaga civilizație omenească își propune ca un scop foarte general al efortului ei este izbutit de pe acum în lucrarea artei. Aci este marea valoare exemplară a artei omenești. Arta ne arată că este posibilă lucrarea de spiritualizare a materiei, că pot reuși cu plenitudine lucrările de introducere a cauzalității mecanice a materiei în structurile finaliste ale spiritului. Arta este un învățător optimist care insuflă curaj. Ceea ce a reușit artei poate să izbutească întregii munci omenești. Ceea ce a obținut arta de pe acum poate să cucerească civilizația în întregimea eforturilor ei. Pentru că există artă, poate să existe o natură complet îngenuncheată de om, pătrunsă în întregime de valorile spiritului lui. Fiindcă există arta, poate să existe o perfectă armonie socială, o spiritualizare completă a raporturilor dintre oameni. Dacă n-ar exista arta, ar exista desigur și mai puține motive de a crede și de a spera în lucrarea de spiritualizare pe care o conține și pe care o execută civilizația în întregimea ei.

În aceasta consistă semnificația filozofică a artei și aci întîmpinăm concluzia cea mai generală pe care o putem extrage din examinarea problemei imanenței spiritului, așa cum o înfățișează experiența artei și a frumosului.

E. PROBLEMA LIBERTĂȚII

LIBERTATE ȘI DETERMINISM ARTISTIC

Problema libertății nu datează de ieri. Întrebarea dacă omul este liber în acțiunile sale sau dacă este înlănțuit, dacă aceste acțiuni, ca și izvorul lor omenesc, fac parte din lanțul fenomenelor naturale, sau dacă omul, prin actele lui, este în stare să le sfarme, este una din întrebările cele mai vechi pe care și le-a pus spiritul uman. Din momentul în care întrebarea apare mai întîi la filozofii vechi și pînă la gînditorii veacului al XIX-lea, care vor stabili legătura dintre problema libertății și problema estetică, se poate observa o repartizare destul de regulată a soluțiilor, după felul general al filozofiei reprezentate. Atunci cînd omul a fost conceput ca un produs al naturii, soluția deterministă s-a impus cu precădere. Cînd însă omul a fost considerat ca depozitarul unui principiu supranatural, s-au impus soluțiile liberului arbitru. Toate, sau aproape toate, filozofiile naturaliste sînt, în același timp, filozofii deterministe. Filozofiile spiritualiste și idealiste înclină însă aproape totdeauna către soluția libertății voinței. În veacul al XVIII-lea, adică atunci cînd se elaborează punctele de vedere față de care trebuiau să cîștige poziție noile filozofii care se anunțau, împreună cu Kant și cu succesorii lui, cumpăna gîndirii pare să încline către punctul de vedere determinist. Operele filozofilor senzualiști și materialiști francezi și englezi conțin îndeobște o vedere deterministă în problema morală. Din spiritul acestei noi filozofii materialiste și deterministe apare o vorbă ca aceea, așa de renumită în veacul trecut, potrivit căreia viciul și virtutea n-ar fi decît niște produse deopotrivă

cu zahărul şi alcoolul. Această vorbă, capabilă să scandalizeze o conştiinţă morală, a fost deseori citată pentru a marca excesul la care poate să ajungă un determinism consecvent.

Multe din punctele de vedere ale filozofiei materialiste şi deterministe, aşa cum a fost elaborată în tot decursul veacului al XVIII-lea, trec în filozofia unuia dintre cei mai remarcabili gînditori postkantieni, în filozofia lui Schopenhauer. S-a observat adeseori cît de mult datorează Schopenhauer materialiştilor veacului al XVIII-lea, în special materialiştilor francezi, pe care el îi citează cu multă preferinţă în renumita lui lucrare, *Lumea ca voinţă şi ca reprezentare*. Dar elementele acestea materialiste, potrivit cărora omul este considerat ca o parcelă a naturii, un depozitar al acelei voinţe oarbe de a trăi care străbate întreaga fire, aceste elemente se îmbină la Schopenhauer, într-un mod destul de curios, cu elemente de provenienţă idealistă şi kantiană. În adevăr, dacă Schopenhauer ar fi reprezentat punctul de vedere al unui materialism determinist pur, el ar fi trebuit să conceapă inteligenţa omenească, formele şi funcţiunile cu care aceasta operează, drept un simplu produs al naturii. El admite însă, împreună cu maestrul său foarte respectat, cu Kant, că inteligenţa omenească lucrează şi cu forme şi categorii care nu provin din experienţă, ci se găsesc înnăscute în inteligenţa omului. Spaţiul, timpul şi cauzalitatea nu sînt, pentru Schopenhauer, aşa cum erau pentru senzualiştii şi materialiştii deterministi ai veacului al XVIII-lea, produsul impresiilor pe care experienţa lucrurilor materiale o depozitează în inteligenţa omenească, ci ele sînt formele prin care organizăm imaginea lumii, categorii înnăscute, superioare experienţei ; nu produse ale experienţei, ci condiţii ale ei. Iată cum, pe de o parte, Schopenhauer se uneşte cu vechii materialişti atunci cînd recunoaşte în om o simplă fiinţă naturală — antropologia schopenhaueriană este prin excelenţă naturalistă — dar, pe de altă parte, Schopenhauer admite că formele cu care lucrează inteligenţa omenească sînt nişte bunuri înnăscute, pe care nu le explică impresiile experienţei în inteligenţa omenească, ci care sînt condiţiile apriori ale acestei experienţe. Un critic care ar examina filozofia schopenhaueriană din punctul de vedere al consecvenţei ei interne, al unităţii ei de stil, ar fi în drept să constate că întreaga gîndire a lui Schopenhauer este făcută din două bucăţi disparate, că ea se datoreşte unei duble moşteniri, unei moşteniri materialiste împerecheată cu una idealistă.

În problema voinţei, a libertăţii sau determinării ei, Schopenhauer, prin ceea ce gîndirea sa conţinea ca elemente materialiste şi naturaliste, este un partizan al determinismului voinţei. El socoteşte că libertatea noastră este cu totul limitată. Orice acţiune omenească rezultă pentru el din caracterul individului, din felul în care s-a individualizat în el voinţa universală. Este cu neputinţă, spune Schopenhauer, ca un om să evadeze din caracterul său. Voinţa omenească este înlănţuită, ceea ce atrage ca o consecinţă inevitabilă negarea oricărei putinţe de a educa pe individ. Felul caracterului individual şi al tuturor actelor derivînd din acest caracter, de-a lungul întregii existenţe individuale, este strict prescris. Omul este deci înlănţuit de felul particular pe care voinţa universală l-a dobîndit în el şi, ca atare, ar fi nepotrivit să-l considerăm ca pe o fiinţă liberă. În toate împrejurările vieţii, oriunde s-ar duce şi oricum s-ar comporta, individul este sclavul modului individual al voinţei sale de a trăi.

Filozofii vechi socoteau totuşi că strictul determinism al naturii în om, pe care nici ei nu-l nesocoteau, poate fi înfrînt şi depăşit prin raţiune, adică prin motivele inteligenţei omeneşti. Dar raţiunea însăşi, pentru Schopenhauer, nu este altceva decît tot un instrument al voinţei de a trăi. Voinţa de a trăi descoperă în om o nouă armă de luptă, şi aceasta este raţiunea lui. Astfel, aşa-zisele motive libere ale inteligenţei se înlănţuiesc, de fapt, în motivarea generală a naturii. Şi, cu toate acestea, într-un singur caz, apărut nu se ştie prin graţia cărei intervenţii, Schopenhauer admite că omul poate să devină liber. Pentru o singură clipă şi într-o singură împrejurare omul poate face să tacă asprele comandamente ale voinţei sale de a trăi. În această clipă unică, omul uită imperativele aspre ale voinţei, el nu se mai comportă ca o fiinţă naturală şi, devenind pur subiect de cunoaştere, contemplă lumea fără ca din această contemplaţie să extragă motive valabile pentru acţiunea practică. Acest unic moment, în care omul atinge condiţia nesperată a libertăţii, este acela pe care îl dăruieşte arta. Creaţia şi con-

templația artistică sînt singurele momente de libertate de care se bucură ființa omenească, încovoiată îndeobște de legea de fier a voinței sale de a trăi, de aspra apăsare a naturii în el. În această clipă unică și miraculoasă, omul zdrobește lanțul cauzalității naturale, el nu mai este o verigă în lanțul naturii. Și de unde pînă atunci, în toate operațiile inteligenței, omul cunoscuse numai relații între lucruri sau între lucruri și el însuși, adică concepuse universul în sensul nevoilor sale practice, în această unică clipă de eliberare, oferită de artă, omul cunoaște ceea ce este modelul inalterabil al lucrurilor, prototipurile lor eterne, ideile lor platonice.

Iată, așadar, împrejurarea pe care avem dreptul s-o numim paradoxală, a unei filozofii în care sînt de recunoscut atîtea elemente ale unei antropologii materialiste, dar care, așezată în fața experienței artei și a frumuseții, trebuie să afirme că antropologia naturalistă și materialistă este nevoită să admită o excepție și că omul, care în mod general este o ființă subjugată de natură, devine, printr-un miracol inexplicabil, o ființă liberă. Am citat cazul lui Schopenhauer pentru că el este unul dintre cele mai ilustrative pentru a sesiza, într-o împrejurare dotată cu mai mult relief, ideea atît de răspîndită, încît am putea-o trece în rîndul reprezentărilor normale ale inteligenței omenești, ideea că arta, în multipla înfățișare a creației și contemplației ei, oferă tot atîtea aspecte ale libertății în lume.

Evident, părerea aceasta despre artă ca o formă de manifestare a libertății omenești, se împerechează în decursul veacului al XIX-lea cu ideea opusă, potrivit căreia arta este și ea un produs al determinismului naturii. Au existat deci filozofi descinzînd din vechea antropologie naturalistă și materialistă, care au tras o consecință în fața căreia ați văzut că Schopenhauer a pregetat. Un H. Taine, de pildă, afirmă că geniul artistic este produsul unei întreite cauzalități: al rasei sale, al împrejurărilor lui de mediu și al momentului cultural în care trăiește. Cauzalitatea naturală și socială ar lucra deci în mod strict pentru a determina forma diverselor genii artistice și a produselor lor. Filozofia artei la Taine este însă în special o filozofie a creației artistice, din formula căreia el omite cealaltă problemă, fără de care sistemul esteticii nu este niciodată complet: problema receptării artei. Aceasta este însă problema în fața căreia se oprește E. Hennequin, autorul lucrării foarte citite pe la 1880, *La critique scientifique*. Hennequin își pune aceeași problemă ca și Taine, și anume: care sînt agenții determinanți, cauzalitatea eficientă care explică apariția sau selectarea anumitor opere, căci nu toate operele produse se impun prețuirii generale, nu toate intră în patrimoniul obștesc al omenirii și nu toate au o posteritate. Operele selectate, spune Hennequin, sînt acelea care au fost mai mult gustate de contemporani, pentru că ele au răspuns curentelor de sensibilitate și idei care străbăteau publicul contemporan cu ele. Nu este deci suficient ca un artist, folosind libertățile voinței sale, să producă o operă. Mai este nevoie ca această operă să fie receptată într-un anumit fel, reținută, subliniată, păstrată și transmisă, grație acelor curente de afectivitate și gîndire care o selectează în masa enormă a operelor menite să rămînă anonime sau să dispară fără să lase o urmă în amintirea viitorimii. Hennequin este deci și el un filozof determinist. Și pentru el produsul artistic este determinat, dar mai cu seamă prin împrejurări sociale, adică prin împrejurări care reflectă mentalitatea publicului contemporan.

În fine, a treia problemă în fața căreia sistemul esteticii se oprește este problema structurii operei de artă, a stilului ei.

Ce sînt stilurile artistice? Cum se produc ele? Care este cauzalitatea lor? La această întrebare dă un răspuns determinist și materialist un gînditor de la mijlocul veacului trecut, care era și un artist remarcabil, arhitectul german Gottfried Semper, care este de părere că marile stiluri sînt produsele unei multiple cauzalități materiale. Ceea ce devine un stil atîrnă de materialul pe care artistul contemporan îl lucrează, de uneltele de care se folosește, de procedeele tehnice pe care le întrebuințează. Semper se ocupă mai cu seamă de artele decorative, dar principiile sale sînt aplicabile și la artele mari, cum e arhitectura. Ceea ce a fost stilul romanic, stilul gotic sau stilul Renașterii nu a derivat din libera voință, din fantezia neîncătușată a artiștilor contemporani, ci a fost un produs determinat de materia cu care acești artiști aveau să lucreze în zona de civilizație în care stilul respectiv s-a dezvoltat, de uneltele pe care le foloseau, de starea contemporană a mijloacelor tehnice. Iată, prin

urmare, alături de teza libertății în artă, teza determinismului materialist. Pe de o parte, pentru unii gînditori, arta este un produs al libertății omenești, chiar dacă omul în toate celelalte împrejurări ale vieții sale se comportă ca un fragment al naturii ; pentru alți gînditori, arta este un produs determinat de împrejurări naturale și sociale, de felul muncii și de nivelul tehnic contemporan. Între aceste două soluții vom avea de ales și noi, ori poate, făcînd un efort de adîncire, vom putea surprinde o sinteză mai cuprinzătoare, un aspect mai profund al lucrurilor care unifică aceste două poziții, așa de deosebite la prima vedere.

MATERIALE, LIMITE ȘI CREAȚIE LIBERĂ

Problema pusă de Taine, oricît de originale ar fi fost argumentele pe care le folosește și oricît de actuale cadrele în care se mișcă cugetarea lui, este, de fapt, o problemă apărută mai înainte, odată cu primele momente ale romantismului ; este problema specificelor naționale și sociale în artă și literatură.

Multă vreme, secole întregi, oamenii nu și-au spus că produsele artistice au, ori trebuie să aibă, vreo legătură oarecare cu împrejurările naturale sau sociale în mijlocul cărora ele apar și se dezvoltă. Un grec din antichitate, un autor al clasicismului francez, nu se gîndeau nicidecum că opera lor este debitoare, într-un fel anumit, poporului în mijlocul căruia această operă apare, naturii în care se dezvoltă, împrejurărilor sociale și culturale care alcătuiesc ambianța morală a operelor respective. Pentru creatorul vechi și pentru clasicul modern apărea ca un lucru de la sine înțeles faptul că opera artistică este produsul aplicării unor reguli eterne, valorînd pentru toate împrejurările de timp și spațiu.

S-a vorbit de un realism filozofic al esteticii mai vechi. Iau cuvîntul de „realism“ în sensul pe care i-l dau filozofii medievali. Se socotea, cu alte cuvinte, că există un prototip pentru toate varietățile artei și că datoria creatorului ar fi fost, cunoscînd liniile de structură ale acestor prototipuri, să le aplice materiei speciale a inspirației sale. În această conștiință se înrădăcina vechea teorie și practică artistică.

La un moment dat însă, această idee străveche și care părea așa de bine asigurată în mentalitatea generală, a suferit zguduiri dintre cele mai puternice. Este greu să arătăm toate împrejurările care au dus la slăbirea și apoi la dispariția vechiului realism estetic al clasicității. Poate că pe unele din ele vom putea totuși să le deslușim. Desigur că unele din cauzele acestui proces au fost apariția și dezvoltarea artei popoarelor germanice. Vechea estetică, așa cum ea își găsise primul ei moment în *Poetica* lui Aristotel, apoi în atîtea tratate originale ale clasicismului în tot occidentul Europei, fusese, de fapt, o estetică a popoarelor mediteraneene, așa cum ea se construise pe temeliile așezate încă din antichitate de către greci. Popoarele din nordul Europei constată însă, la un moment dat, că produsele lor artistice nu se potrivesc canoanelor propuse de estetica clasică, începînd cu Aristotel. A existat desigur o perioadă de tranziție, în care clasicismul cată a fi înțeles într-un mod care să-l adapteze la nevoile popoarelor nordice. Este foarte interesant, de pildă, cazul lui Lessing, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, care, protestînd împotriva suveranității clasicismului francez, încearcă să-i opună modelul lui Shakespeare, ca un poet mai apropiat de sufletul popoarelor nordice. Cum însă Lessing este un adept fanatic al lui Aristotel și al întregii estetici clasice, el se arată foarte preocupat, în operele sale, să aducă dovada că adevărata înțelegere a lui Aristotel se potrivește mai degrabă cu practica literară a unui Shakespeare decît cu aceea a autorilor clasici francezi, a căror suveranitate încerca s-o zguduie. Lessing reprezintă însă o epocă de tranziție în procesul de afirmare al unei noi estetici, pe care îl urmărim acum. Sub imperiul necesității de a afirma un tip nou și o sorginte nouă de inspirație, nefolosită în trecut, apare din ce în ce mai limpede și evidentă diferențierea creației artistice după geniul național al popoarelor. Această mișcare, în ideile vremii, devenea cu atît mai ușoară cu cît, grație unor alte numeroase împrejurări, de data aceasta nu de caracter estetic, ci de caracter politic și social, geniul național al popoarelor trăia o puternică deșteptare.

Una din consecințele acestei redeșteptări a geniilor naționale a fost și faptul recunoașterii legăturii dintre inspirația artistică și firea popoarelor în mijlocul cărora această inspi-

rație artistică apare și se dezvoltă. De la constatare s-a trecut apoi la normalizare. Nu numai că operele artistice au fost înțelese după faptul adaptării lor la geniul național al popoarelor în mijlocul cărora apar, dar s-a cerut ca operele artistice să se adapteze cu bună știință la felul special de a fi al mentalității popoarelor. De la un adevăr de fapt s-a ajuns astfel la unul de drept.

A urmat atunci în întreaga literatură a Europei un curent de viu interes pentru produsele cele mai caracteristice ale geniilor naționale. Încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea Herder adună cîntecele diverselor popoare într-o celebră antologie, *Die Stimme der Voelker in Lieder*. Începe atunci să se admită nu numai prezentarea generalului omenesc, dar și particularizarea acestuia în forma pe care o împrumută specificul națiunilor existente. Vechiul clasicism se găsește respins de pe pozițiile lui. Ceea ce doresc în mare parte artiștii romantici nu este atît înfățișarea generalului omenesc cît aceea a particularului național. Venerabilele tradiții naționale sînt exaltate ; curiozitatea artiștilor se îndreaptă către istoria popoarelor. Artiștii literari se dublează de cele mai multe ori cu niște istorici, care investighează arhivele naționale și scot de acolo imaginea unor împrejurări pline de pitoresc, ducîndu-le pe scena teatrelor, în balade, în romane etc.

Ideea aceasta n-a fost străină nici lui Taine. În unul din capitolele cele mai renumite ale *Filozofiei artei*, el susține că operele cele mai de seamă ale omenirii, acelea care izbutesc să se bucure de posteritatea cea mai întinsă și să rămînă mai multă vreme în amintirea oamenilor, sînt acelea care au o valoare documentară mai mare, acelea în care viitorimea poate să recunoască cu mai mult relief și într-o mai vie lumină felul de a fi și de a simți al popoarelor în feluritele etape ale dezvoltării lor. Nu putea deci să existe, odată cu aceste precizări, o normă artistică mai deosebită de aceea care fusese timp de atîtea milenii norma clasicismului mediteranean și apusean. Iată cum, paralel cu influența naturalistă și pozitivistă, care consideră arta ca o verigă dintr-un lanț de determinări naturale, un alt curent, pornind de data aceasta din romantism, ajunge și el la o afirmare a determinismului în artă : arta nu mai apare, sub presiunea acestor influențe conjugate, [ca] produsul libertății absolute

a artistului. Artistul trebuie să suporte, și suportă, de fapt, presiunea împrejurărilor naturale și sociale. El este și trebuie să fie glasul poporului său, să reprezinte națiunea și societatea în mijlocul căreia trăiește, sub sancțiunea gravă ca opera lui să fie lipsită de semnificația care îi garantează răsunetul în prezent și interesul în viitorime.

Interesant este însă că atunci cînd Taine ajunge la capitolul consacrat în mod special normelor artistice, el pomenește de norma convergenței efectelor și de aceea a importanței și binefacerii caracterului etc. Opera artistică ar fi, după Taine, cu atît mai valoroasă cu cît toate elementele care o compun converg într-un mod mai mult sau mai puțin perfect, după cum tendința care o animă are o valoare morală mai mare sau mai mică și după cum reprezintă un tip de generalitate omenească mai întinsă sau mai restrînsă. Ne găsim deci și aci, ca și în cazul lui Schopenhauer, în fața unei nepotriviri lăuntrice, a unei contradicții interne. Căci, pe de o parte, arta este, pentru el, produsul împrejurărilor naturale și sociale în mijlocul cărora trăiește artistul, iar, pe de alta, ea urmărește și întrupează, de fapt, un ideal estetic și moral general : convergența efectelor, binefacerea și importanța caracterului. Îndoita înrîurire naturalistă și idealistă a trecut deci și prin *Filozofia artei* a lui H. Taine, producînd o lipsă de unitate internă a sistemului pe care n-a putut-o aplana niciodată.

Dar filozofia taineistă a artei sugerează și alte două obiecții. Mai întîi, dacă este adevărat că opera de artă este produsul unei multiple determinări, pornind de la împrejurările naturale și sociale, cum se explică faptul că numai unii oameni se deschid acestor influențe ? De ce printre toți oamenii, întruniți în interiorul unei societăți, numai unii sînt artiști, fie ei chiar artiști reprezentativi pentru societatea, națiunea și momentul istoric în care se găsesc ? Dacă dintr-o obște națională numai unii oameni devin artiști, atunci este evident că la baza artei și printre elementele care explică geneza ei trebuie să admitem și alți factori decît împrejurările naturale și sociale, și acești alți factori cred că se pot cuprinde în cuvintele „spontaneitate creatoare a artistului", sau „geniul" lui. Dacă numai unii oameni devin artiști, în timp ce influențele sociale se exercită asupra tuturor indivizilor în aceeași vreme și din aceeași sferă a culturii, înseamnă că

acești oameni lucrează sub o putere specială, care se confundă cu spontaneitatea creatoare a geniului lor. Cine vorbește însă de spontaneitatea geniului vorbește de libertatea lui.

Pe de altă parte, este evident că aceeași influență naturală și socială poate să se exercite asupra altor artiști, dînd rezultate cu totul deosebite. Molière și Pascal, Stendhal și Balzac, Ingres și Delacroix sînt oamenii aceleiași vremi, francezi din același moment al istoriei. Ceea ce explică deosebirea lor este desigur propria lor spontaneitate, faptul de a fi lucrat în libertate pentru a se putea diferenția. Dacă ar fi fost constrînse să lucreze în aceeași direcție, în raport cu împrejurările sociale și naturale ale vremii, geniile lor probabil că ar fi fost stînjenite și opera lor ar fi luat alt curs, sau nu s-ar mai fi produs deloc.

Dar oare obiecțiile pe care le trezește determinismul taineist justifică ele teza liberului arbitru absolut în materie artistică ? Se cuvine oare să acceptăm punctul de vedere al lui Schopenhauer, însușindu-ne teza că determinismul natural este suspendat în singurul caz al contemplației și creației artistice ? Miracolul acesta rămîne, de fapt, inexplicabil în filozofia lui Schopenhauer.

Ni se pare mai degrabă că determinismul în materie artistică are o simplă valoare negativă, cu alte cuvinte, sînt determinate de împrejurări sociale sau naturale elementele cu care operează creația. Ca om al timpului său, artistul lucrează cu materialele pe care i le furnizează națiunea căreia aparține, epoca în care apare ca om, în care trăiește și se dezvoltă cultura sa. Tot acest cadru general împrumută, ba chiar impune artistului materialul propriu lucrării sale artistice viitoare. Este adevărat, pe de altă parte, că vorbind oamenilor contemporani cu sine, nu e cu putință ca artistul să facă abstracție de gusturile, înclinațiile, orientările lor. Nu este adevărat că există creații artistice dezvoltate în completă indiferență față de publicul pe care opera artistică trebuie să-l atragă. Nu există artist atît de orgolios încît să nu-și reprezinte un public oarecare în momentul lucrării sale artistice. Tot ce știm despre psihologia artistului, așa cum ea poate fi refăcută din amintirile lor sau din mărturiile altor oameni, ne arată că orice artist vrea să atragă prin

opera sa un public anumit. Publicul acesta poate să fie mai întins sau mai restrîns. Sînt artiști care creează pentru masele cele mai largi ale poporului și sînt artiști care plăsmuiesc pentru grupuri mai speciale. Dar chiar artiștii cei mai esoterici, cei mai orgolioși, cei care țin mai puțin să dea o întinsă circulație operei lor, își reprezintă totuși un public. Există, prin urmare, o presiune continuă a unui anumit fel de public asupra inspirației artistice. În această continuă presiune, care intră în psihologia fiecărui artist, se introduce pe altă cale determinismul în opera de artă. Opera de artă nu poate să devină orice. Ea nu poate să ia decît forma pe care mediul în care trebuie să trăiască i-o imprimă. Dar lumea contemporană, mediul național și social, felul particular al publicului vizat nu pot să predea artistului decît anumite îndrumări foarte generale sau unele materiale. Mediul îndeplinește, cu alte cuvinte, o funcțiune strict negativă. O operă nu poate să devină ceva împotriva mediului ei. Mediul îi opune o limită, o rezistență. Ea trebuie să se dezvolte în acord cu o configurație anumită a momentului social și istoric în care apare și în care urmează să trăiască. Dar aci se limitează determinismul artei. De la aceste cadre, care sînt numai materiale și limitative, începe să lucreze libertatea artistului.

Am văzut că determinismul în felul lui Taine trebuie să recunoască existența unui fond indisolubil al creației, un nucleu care se sustrage determinării, și acest nucleu este geniul artistic. Nu contestăm deloc că geniul artistic lucrează cu materialele societății și nu negăm caracterul de specificitate națională și socială a produselor artistice. Ceea ce dă societatea sînt însă numai materiale și limite. Folosind aceste materiale și operînd înăuntrul acestor limite, artistul lucrează însă prin libertatea sa. Astfel ni se pare că se poate rezolva mult discutata controversă dintre partizanii liberului arbitru și ai determinismului în împrejurările estetice.

AUTONOMIA ARTEI

Continuăm a examina problema libertății artistice sub o altă față, și anume sub aceea care pune în contrast eteronomia și autonomia artei. Foarte multă vreme arta s-a dirijat

după scopuri străine de ea. Într-un lung trecut, arta s-a găsit în serviciul altor valori ale spiritului decît valorile propriu-zise estetice. În special valoarea religioasă a călăuzit, în civilizațiile cele mai deosebite și în epocile cele mai depărtate unele de altele, activitatea artistică. Arta a fost o manifestare a cultului religios, atît la popoarele primitive cît și la atîtea din popoarele civilizate. Însăși arta grecească, pe experiența căreia se întemeiază o mare parte a doctrinelor estetice, era o artă cultică în cea mai mare parte a ei și în epocile cele mai strălucite ale înfloririi ei. Împrejurarea s-a păstrat și mai tîrziu: este cu neputință, de pildă, să înțelegem arta evului mediu dacă n-o punem în legătură cu finalitățile religioase pe care era chemată să le slujească.

Aceeași situație o întîmpinăm și în timpul Renașterii italiene, cu toate că, în această epocă și datorită unor împrejurări, pe care le vom aminti îndată, arta începe să ajungă la conștiința autonomiei ei, adică la conștiința că legea și îndrumarea artistică se cuvin a fi extrase din însăși natura valorii artistice și nu după indicațiuni provenind de la valori străine. În timpul Renașterii, oamenii fac deosebirea unei arte aparținînd unei alte epoci și unui alt ciclu de cultură. Pentru prima oară oamenii descopereau obiecte frumoase produse de artiștii altei epoci și care pentru ei nu se prezentau în conexiune cu valori eteronomice contemporane. Statuile care ieșeau la iveală din săpăturile arheologice ale vremii nu erau obiecte de cult; în legătură cu ele nu se mai punea problema încadrării valorilor artistice într-un complex religios. Aceste obiecte artistice erau admirate pentru ele însele; nu erau apreciate în legătură cu vreo valoare străină, pe care ar fi susținut-o prin sugestia lor.

În frumoasa eflorescență artistică care urmează Renașterii și care se desfășoară pe scena altor civilizații nordice, intervin și alți factori, meniți să producă și să garanteze autonomia artisticului. De unde marile lucrări artistice ale antichității, ale evului mediu și chiar ale Renașterii erau lucrări artistice dezvoltate, fie în legătură cu viața religioasă a timpului, fie cu marile instituțiuni publice ale vieții de stat, în Țările-de-Jos apare o artă destinată singurei împodobiri a interioarelor particulare. Pentru prima oară, în lunga istorie artistică a omenirii, artiștii nu mai lucrează pentru biserică, sau pentru principi, sau pentru instituții publice, ci numai pentru particulari, și anume pentru burghezia foarte înfloritoare în această vreme de început a capitalismului modern. Și în Renașterea italiană au existat, evident, comenzi emanate de la subiecte individuale, dar acestea erau cele mai adeseori papi, cardinali, prinți, duci, persoane înzestrate cu o calitate oficială și care, prin operele comandate, înțelegeau să împodobească palatele lor, care într-un fel oarecare erau ale întregii obștii. În civilizația primului capitalism, care este aceea a Țărilor-de-Jos din veacul al XVII-lea, arta vine să împodobească simple interioare particulare. Ea este deci cerută în acest moment și este menită să aducă satisfacție gustului individual, care urmărește, așadar, singurele valori estetice și nici un fel de alte valori cu care valoarea estetică se asociase în lungul trecut al dezvoltării ei. Această nouă atitudine a publicului burghez amator de artă este și ea una din forțele istorice care produc autonomia artei în epoca modernă, adică smulgerea ei din legăturile cu alte valori eteronomice cu care trăise într-o asociație milenară.

Dacă urmărim, paralel cu această dezvoltare a artei, dezvoltarea doctrinelor de estetică, vedem că teoreticienii mai vechi recunosc și ei artei o altă finalitate decît aceea estetică propriu-zisă. Pentru gînditorii vechi, arta este o forță educativă, un factor care se cuvine să intervină în formația morală a cetățenilor. Acesta este, de pildă, rolul pe care îl rezervă Platon artei în *Republica* lui. Cînd artele, după natura și practica lor veche, dovedesc a nu se putea încadra în finalitățile morale și cetățenești, atunci arta atrage condamnarea ei. Unul din motivele pentru care Platon condamnă practica anumitor arte este tocmai faptul de a nu putea răspunde nevoii de formare morală și cetățenească, vrednică să fie cerută de la artă.

Mai tîrziu, în doctrinele clasicismului francez, arta își primește, de asemenea, justificarea ei de la binele pe care îl poate face pentru educarea omului. Foarte interesantă este preocuparea marilor scriitori ai Franței veacului al XVII-lea de a-și justifica operele după valoarea lor morală. După cum practica artistică, într-un foarte lung trecut, a fost eteronomică, doctrinele estetice, întovărășindu-le, afirmă și ele eteronomia artei.

În momentul cînd arta începe să fie, pentru motivele pe care le-am amintit, o lucrare autonomă a spiritului, era de

aşteptat ca această nouă situaţie să fie înregistrată şi de doctrinele estetice ale vremii, ceea ce, de fapt, se petrece la sfîrşitul veacului al XVIII-lea în estetica lui Kant. Una din preocupările cele mai remarcabile ale acestei lucrări este aceea de a stabili autonomia diferitelor valori ale sensibilităţii, agreabilul, binele şi frumosul. Dealtfel, tendinţa generală a filozofiei kantiene este aceea de disociere între valori şi de garantare a originalităţii fiecăreia din ele. Comentatorii lui Kant, care au prezentat kantismul ca o filozofie a valorii, au avut grijă să arate că filozofia kantiană se cuvine a fi înţeleasă ca o filozofie a autonomizării valorilor. Preocuparea esenţială a lui Kant este să justifice şi să considere valoarea teoretică, morală, religioasă şi estetică drept nişte valori care nu se cuvine să împieteze unele asupra altora, ci se cuvine să se dezvolte în perfectă independenţă, îndrumîndu-se către scopurile revenindu-le în mod propriu.

Poziţia era cu adevărat revoluţionară în momentul cînd a fost formulată şi sistematizată mai întîi de Kant, deoarece, într-un lung trecut, valorile omeneşti au trăit în solidaritate, una din valori deţinînd conducerea culturii contemporane şi celelalte dispunîndu-se în subordine faţă de valoarea centrală şi esenţială. S-a arătat, de pildă, că antichitatea a fost dominată de valoarea teoretică; că evul mediu a fost dominat de valoarea religioasă. Vremurile moderne, vremurile veacului al XVIII-lea, fac însă marea descoperire a autonomiei valorilor. Timpurile noi înţeleg însă că dacă diferitele valori ale spiritului urmează să se dezvolte pînă la plenitudinea lor, atunci ele nu trebuie să se stînjenească reciproc. Dacă ştiinţa trebuie să ajungă la toate cuceririle date în putinţa ei, atunci ea trebuie lăsată să se dezvolte, fără ca alte valori — ca, de pildă, valoarea morală sau valoarea religioasă — să mărginească dezvoltarea ei. De asemenea, dacă valoarea artistică se cuvine să se dezvolte pînă la nivelurile ei cele mai înalte, este necesar ca ea să nu fie stînjenită de reclamaţiile morale sau ale religiei. Interesele de cultură ale conştiinţei omeneşti reclamă deci disocierea şi autonomizarea valorilor.

După cum vedem, dezvoltarea mai nouă a practicii şi a teoriilor estetice a tins necontenit către afirmarea libertăţii artistice sub un alt unghi decît acela pe care l-am examinat în consideraţiile precedente. Exigenţele conştiinţei omeneşti

pentru asigurarea autonomiei artei sînt o formă a aspiraţiei moderne către libertate. Autonomia artei este o formă a liberalismului modern. Dar dacă valoarea creaţiei de artă este pentru noi o valoare disociată de celelalte valori şi autonomă în raport cu ele, aceasta nu înseamnă că ea este o valoare izolată: oricît de autonomă ar fi, valoarea artistică întreţine legături cu celelalte valori. Apărătorii autonomiei artei nu trebuie să cultive năzuinţa ca valoarea artistică să rupă orice fel de legături cu celelalte valori ale spiritului. Susţinătorii autonomiei artei nu trebuie să dorească decît ca valoarea artistică să nu fie subordonată altor valori, să nu fie comandată de altele. Ei nu trebuie să dorească decît ca alte valori să nu-şi impună punctul lor de vedere activităţii artistice. Susţinătorii autonomiei artei nu ţin decît acest limbaj moralei, religiei sau vieţii politice: nu căutaţi să limitaţi libertatea creaţiei artistice; nu impuneţi punctul vostru de vedere, directivele voastre; lăsaţi pe creatorii artei să se decidă după spontaneitatea geniului lor. Dar cînd ei ţin acest limbaj şi apără acest punct de vedere, ei nu vor să spună, odată cu aceasta, că valoarea artistică n-ar întreţine nişte legături spontane cu celelalte valori, cu care se întruneşte în unitatea de structură a unui spirit individual sau a întregii culturi omeneşti într-o epocă anumită. Aceste legături nu pot fi şi nici nu trebuie să fie suprimate.

Iată, de pildă, un artist care creează în perfectă independenţă, ascultînd numai de legea artei şi de spontaneitatea genialităţii în sine. Un astfel de artist creează opere de artă care au şi o semnificaţie morală şi o semnificaţie religioasă şi una social-politică. Situaţia nu poate fi evitată. Artistul cel mai independent, aderînd în chipul cel mai profund la crezul autonomiei artei, produce totuşi opere de artă care au şi alte semnificaţii decît cea artistică propriu-zisă.

Cînd vorbim, de pildă, despre individualismul care străbate întreaga operă a lui Michelangelo, constatăm în ea o afinitate cu alte valori decît valoarea artistică. Cînd vorbim de individualismul lui Michelangelo, nu vorbim despre caracterul propriu-zis estetic al acestei opere, ci despre caracterul ei eteronomic. Odată cu individualismul lui Michelangelo, afirmăm solidaritatea ei cu celelalte valori ale spiritului şi cu care se întîlneşte în sinteza unei opere şi a unei culturi. Aşa se întîmplă cu operele tuturor marilor creatori

și chiar ale creatorilor de artă mai modești. Spiritul omenesc are putința să gîndească orice valoare artistică în unitatea unei structuri morale complexe, pentru a constata legăturile ei cu celelalte valori.

Nu trebuie deci să înțelegem în chip greșit autonomia artei : să nu ne închipuim că autonomia artei înseamnă afirmarea acelei poziții după care arta se cuvine să urmărească finalități pur artistice, cu sacrificarea celorlalte finalități ale spiritului omului. O astfel de poziție ar fi de-a dreptul primejdioasă pentru că ar sărăci conținutul și ecoul operei de artă. Artistul trebuie deci să se conducă după finalități artistice, dar, adîncind opera lui artistică, artistul va ajunge și la alte semnificații decît cele legate de valoarea artistică propriu-zisă. Numai operele artistice sărace sînt opere artistice fără ecou ; numai acestea nu ne conduc și dincolo de artă, la religie, la morală, la viața socială. Operele artistice profunde au totdeauna o semnificație spirituală mai largă decît valoarea artistică propriu-zisă.

Autonomia artei nu poate și nici nu dorește să legitimeze o artă fără adîncime și deci fără solidaritate cu celelalte valori ale spiritului. Astfel, atunci cînd cerem artei acea plenitudine umană, acea adîncime, acea bogăție de conținut care face din ea o îndrumătoare a omenirii către ansamblul scopurilor ei spirituale, noi nu cerem sacrificarea libertății artei ; nu cerem altceva decît tocmai ca arta să meargă pe drumul ei, care o conduce neapărat către îmbrățișarea tuturor valorilor spirituale. Afirmînd, prin urmare, libertatea artei, afirmăm, în același timp, posibilitatea ei să devină ceva mai mult decît artă.

PERSPECTIVA

Problema care ne-a preocupat de-a lungul acestor pagini a fost aceea de a vedea ce răspunsuri poate să dea estetica la cîteva din principalele întrebări ale filozofiei moderne. Cea din urmă din întrebările pe care le-am cercetat, în lumina experienței artei și a frumosului, a fost problema libertății. Am văzut, ca și în alte împrejurări, că și aci se confruntă teze paralele și opuse, teza liberului arbitru și a determinismului, și ne-am putut da seama care este poziția noastră față de aceste două teze contradictorii. Sîntem deci partizanii libertății în artă, ai unei libertăți care lucrează însă cu un material impus. Aceeași ar fi concluzia la care ne-am opri dacă am examina problema libertății și din unghiul obiectului artistic, prin urmare dacă ne-am pune în fața problemei stilului în artă. Pentru unii, stilul unei opere este rezultat din materialul pe care artistul îl are la dispoziție și din mijloacele tehnice care îi sînt date. Este teza pe care a înfățișat-o Gottfried Semper în renumita lui cercetare asupra stilului în artele tectonice, de pe la 1850. Puțin după el, un alt cercetător, Alois Riegl, care a lăsat lucrări foarte importante asupra artei la finele Imperiului Roman, afirmă că stilul este un produs al viziunii proprii și autonome, ceea ce el numea *„das Kunstwollen“*.

Iată cum și în această împrejurare se confruntă și poate că se completează cele două poziții opuse. Nouă ni se pare că stilul artistic este produsul unei spontaneități, dar al unei spontaneități care are de lucrat cu un anumit material, căci

este evident că, dacă arta greacă este altceva decît arta unora din popoarele Orientului antic, aceasta atîrnă și de materialul pe care îl foloseau cele două popoare. Întrebuințarea pietrei solicita un stil deosebit de cel impus de întrebuințarea pămîntului ars. Materialul lucrează deci ca un factor determinant. Cu acest material, fantezia artistică lucrează după propria ei spontaneitate. Experiența artei și a frumosului justifică deci teza libertății, dar a unei libertăți mărginite de anumite condiții materiale. Înseamnă aceasta o limitare a libertății ? Desigur că nu. Libertatea omului este cu atît mai mare și mai puternică cu cît lucrează învingînd anumite obstacole. Nici nu putem concepe o libertate exercitîndu-se fără obstacole. O libertate care ar funcționa fără obstacol n-ar mai fi o libertate. Ceea ce ne dă dreptul de a vorbi despre libertatea cuiva este tocmai putința lui de a învinge o piedică, de a înfrînge o fatalitate. Folosind în domeniul artei această limitare a libertății creatoare, prin materialul pe care mediul cosmic îl impune, prin suma mijloacelor pe care tehnica timpului le împrumută, prin motivele pe care viața socială le inculcă, noi nu înțelegem să limităm teza libertății în artă, ci, dimpotrivă, s-o subliniem. Libertatea artistului este cu atît mai mare cu cît, primind un număr de elemente date, el izbutește să le introducă în sinteza lui personală. Exemplul acesta aruncă o lumină asupra libertății omenești, în genere, și asupra chipului în care se cuvine ca ea să fie rezolvată. Nu este o soluție eclectică aceea la care ne oprim noi, ci una care încearcă să lămurească adevăratul sens al libertății. Libertatea este un termen corelativ. Noi trebuie să-l gîndim în legătură cu ceea ce, opunîndu-i-se, o fortifică și, în același timp, îi subliniază eficiența.

O altă problemă care ni se impune la acest final al cercetării noastre este aceea relativă la chipul cum se leagă între ele diversele soluții pe care le-am găsit pentru cele patru mari probleme filozofice în fața cărora speculația modernă și contemporană s-a oprit cu precădere și asupra contribuției pe care, la soluționarea lor, a adus-o experiența artei și a frumosului.

După cum ne-am străduit s-o arătăm, aceste patru probleme, problemele cardinale ale gîndirii moderne și contemporane, sînt : problema iraționalului, a totalității, a imanenței spiritului și a libertății. Fiecăreia din aceste patru mari probleme am încercat să-i aducem răspunsul pe care îl sugerează examinarea specială a întrebărilor relative la natura artei și a frumosului. Așa, de pildă, în ce privește cea dintîi problemă, n-am tăgăduit că tocmai experiența artei și a frumosului pune problema iraționalului. Însemnătatea modernă a problemei estetice a fost aceea de a fi scos în evidență existența unui sector al realității care rezistă lucrării de raționalizare. Estetica, concepută ca o știință autonomă, este un produs al veacului leibnizian și a apărut în punctul în care Leibniz constată un sector irațional în realitate sau, în tot cazul, unul în care raționalitatea este învăluită, profundă. Mai tîrziu s-a mers mai departe și s-a negat orice posibilitate de raționalizare a domeniului estetic. Nouă ni s-a părut că ne putem întoarce la Leibniz, încercînd să arătăm cum, sub aspectul irațional al lucrurilor frumoase și al creațiilor de artă, există un nucleu de raționalitate.

Problema raționalului și iraționalului în artă și în frumos se leagă foarte de-aproape cu problema totalității. Raționalitatea este relaționalitate. Aceasta este una din axiomele adoptate de expunerea noastră. Arta, considerată ca o totalitate, ca o construcție relațională, pune în lumină și raționalitatea construcției artistice. Problema totalității aduce deci o contribuție și la problema raționalității, pe care o examinasem înainte.

Tot în cadrul acestei probleme, am abordat chestiunea totalității și sub altă latură, aceea a limitelor artistice. După cum știți, relativismul modern a încercat să compromită conceptul artei ca o totalitate absolută. Împotriva concepției acesteia fragmentariste, noi am încercat să restituim sensul conceptului de totalitate în artă.

În al treilea rînd, am examinat problema imanenței spiritului. Este spiritul imanent realității sau se cuvine să rămînem la metafizica dualistă a trecutului ? Dacă putem afirma imanența spiritului sau posibilitatea de imanentizare spirituală a realității, lucrul acesta trebuie să-l demonstreze în special experiența artei. Dacă într-un singur punct al lumii reușește spiritualizarea realului, atunci teoreticește se poate admite soluția spiritualizării lui indefinite. Am arătat și aci tezele care se opun, și ni s-a părut că ne putem decide pentru soluția imanentistă.

Am abordat în cele din urmă problema libertății. Și aci am scos în evidență tezele opuse, soluția liberului arbitru și soluția determinismului în artă, căutînd și aci unitatea mai profundă care împacă controversa veche, încercînd să restabilim și să restituim semnificația adevărată a ideii de libertate.

Dacă ne-am da osteneala să legăm între ele aceste felurite răspunsuri, vom vedea că ele se unesc laolaltă. După toate cele arătate, ni se pare că ne putem opri la concepția unui univers rațional în profunzimea lui, și tocmai din această pricină susceptibil să se raționalizeze indefinit, adică să se pătrundă de valorile cele mai înalte ale spiritului omenesc. Este o concepție care, prin rădăcinile ei, se leagă cu interpretarea religioasă a vieții și lumii și care, prin cununa copacului și perspectivele pe care le deschide, se unește cu aspirațiile de transformare a naturii și societății. Așa aș defini, în modul cel mai general, viziunea de ansamblu, neexplicitată, dar care stă la baza soluțiilor pe care am căutat să le elaborez în cursul acestor pagini.

Nu voi insista însă asupra legăturilor dintre feluritele soluții filozofice pe care le-am adus, pentru că mă gîndesc ca într-un viitor apropiat să întreprind o lucrare de filozofie generală, organizată din perspectiva artei și a frumosului.

Inedit [1945]

CONTROVERSĂ

Urmăresc de cîtva timp o controversă literară : tradiție sau invenție, legătură cu vechile valori sau spirit modern ? Asta îmi aduce aminte de o epigramă a lui Goethe, pe care am tradus-o pe vremuri :

Un Quidam zice : — „Nu-s din nici o școală,
Maeștri n-am, nici tabără rivală
Și sînt cu totul nou și sînt departe
De la cei vechi să fi-nvățat eu carte".
Dacă-l pricep și mintea nu mă-nșeală :
E un nebun pe propria-i socoteală.

Epigrama lui Goethe este un moment din disputa, veche de mai bine de un secol atunci cînd poetul o scria, dintre partizanii anticilor și ai modernilor (*„la querelle des anciens et des modernes"*). Din Renaștere cobora ideea că scriitorii, gînditorii, artiștii n-au altceva mai bun de făcut decît să imite pe antici, deoarece aceștia, trăind înaintea noastră și descoperind tot ce este esențial și frumos, modernilor nu le mai rămînea decît să se călăuzească după modelul lor. Era poziția unora dintre umaniști. Vestitul Pietro Bembo era de părere că prozatorii trebuie să scrie ca Cicero și poeții ca Vergiliu. În Franța, spre sfîrșitul secolului al XVII-lea, cînd vechile teze au fost încă o dată afirmate, cîteva spirite au făcut observația că, de vreme ce la cîștigurile antichității s-au adăugat mereu altele noi, modernii sînt superiori anticilor și că, dealtfel, s-au ivit teme noi ale creației, încît prin-

cipiul imitației trebuie privit cu cele mai mari rezerve. Cu o vîrstă de om înainte, Descartes exprimase ideea că sterilitatea filozofiei în vremea sa provenea din mulțimea profesorilor pe care trebuia să-i asculte. Opera filozofiei trebuia deci luată de la început și condusă de singurul criteriu al evidenței raționale. Se mai putea oare, după cincizeci de ani de cînd Descartes exprimase aceste postulate, să se propună imitația și să se invoce autoritatea ? „Modernii" au tras concluziile cu oarecare vivacitate. „Anticii" au răspuns cu nițică acrimonie. Pînă la urmă, protagoniștii celor două tabere în luptă, Perrault și Boileau, și-au întins mîinile și s-au împăcat pe cîmpul de luptă, ca în vremea războaielor în dantelă.

Cu toate acestea, chiar după concilierea căpeteniilor, disputa a continuat. O regăsim mereu în discuțiile literare ale secolului al XVIII-lea și chiar la începutul celui următor. Dar mai este folositor s-o reluăm astăzi ? Tradiție ? Putem săvîrși cel mai neînsemnat fapt de creație fără tradiție ? În cultura oricăruia dintre noi s-au adunat rezultatele tuturor actelor de creație ale secolelor anterioare. Noțiunile cu care lucrăm, procedeele și metodele au fost găsite, într-o parte foarte întinsă a lor, de către înaintași. Dar chiar limba pe care o vorbim este plăsmuirea nesfîrșitului șir de oameni care au folosit-o înaintea noastră, dînd fiecărui cuvînt o multiplicitate de sensuri, înmlădiind construcțiile, legîndu-le în unitățile mai largi ale povestirii, ale descrierii, ale argumentării. Cînd îmi aștern gîndurile pe o foaie albă de hîrtie, mă privesc peste umăr Grigore Alexandrescu și Costache Negruzzi, Alecsandri și Eminescu. Ba chiar nu pot pronunța un cuvînt și nu-l pot lega cuminte cu altul dacă nu trag cu urechea la ce zicea moș Ilie Păcurariu, într-o noapte, povestind cum a venit lupul și i-a furat o oaie. Avea dreptate Goethe cînd spunea că cine pretinde a nu fi învățat nimic de la înaintași e un nebun pe propria-i socoteală. Dacă nu folosești ceea ce au cucerit veacurile înaintea ta, ești un incult și un barbar ; și dacă vorbești altfel decît cum se vorbește, amețești lumea ca un canar care fluieră și se gargarisește în colivia lui, și sporovăiala ta e ridicolă.

Dar dacă puterea tradiției este și se cuvine să fie atît de mare asupra noastră, înseamnă că nu mai avem nimic de făcut și că Pietro Bembo gîndea bine cînd pretindea că, deoarece anticii au creat modelele, nouă nu ne rămîne decît

să le copiem ? Dacă au fost vremuri care au cugetat astfel, lucrul se explică prin faptul că au existat totdeauna oameni azvîrliți în panică de schimbarea lucrurilor și de noutate. Pozițiile acestea s-au refăcut mereu în istoria culturii. Cînd s-au auzit vocile primilor romantici, ultimii reprezentanți ai clasicismului, domnii de la Academie, care lepădaseră cu părere de rău perucile și manșetele de dantelă, vorbeau cam așa : Ce, au înnebunit ? Versuri fără cezură după a șasea silabă ? O piesă care se petrece în actul întîi la Sevilla și în al doilea în Sierra Nevada ? Eroi care pronunță cuvîntul *cîine* ? Bufoni în tragedii ? Dar și marii clasici scandalizaseră pe unii din contemporanii lor. Cînd succesul tragediilor lui Racine atinsese punctul lui cel mai înalt, doamna de Sévigné observa, în salonul ei, unde primea în fiecare zi pe marchizi și abați : „Va trece și asta, întocmai ca moda cafelelor". N-au trecut nici una, nici cealaltă, fiindcă citim și astăzi *Fedra* și *Britannicus*, iar Balzac nu se mulțumea cu douăzeci de cești de cafea pe zi.

Fiecare epocă, prin urmare și a noastră, aduce problemele ei și reclamă soluții noi, diferite de acele transmise de trecut. Un creator valabil este acela care simte noutatea în lume și o exprimă pentru obștea lui întreagă, găsește adică o expresie limpede pentru ce se agită confuz în mintea tuturor. De ce să iei condeiul în mînă dacă n-ai nimic de spus ? Sînt scriitori pentru care scrisul este o obsesie. Îi urmărește un anumit vocabular, unele legături de cuvinte, unele idei exprimate înaintea sau în jurul lor. Ar putea și ei să scrie cum se scrie. Hai, să încerc. Mecanismul este pus în mișcare și funcționează. Copistul a devenit scriitor. Dar printre rîndurile dese ale pastișorilor, se ridică deodată un om original și viu. A găsit un punct de vedere nou, a priceput epoca sa mai bine decît alții, a descătușat în lume un fior necunoscut. Este o invenție și autorul un modern. Dar modernul nu-și va face treaba bine dacă nu stăpînește în chip conștient o tradiție, adică dacă n-are o cultură, căci altminteri riscă să bată cu pumnii în uși deschise și să vorbească fără a se face înțeles.

Modern este ceea ce datează de curînd, ceea ce tocmai a luat naștere (— lat. *modo,* prin intermediul it. *moderno*). Este curios de observat că o vocabulă din aceeași familie, lat. *modus* (= măsură, manieră), a dat pe *modă.* S-a putut deci trece de la un cuvînt la altul, astfel încît nu numai ger-

manii numesc uneori modern pe cineva care urmează moda zilei, dar şi alte persoane, în alte limbi, consideră că moderne nu sînt decît întocmirile trecătoare, deopotrivă cu acele menite să trăiască un singur anotimp. Dispreţul pentru modern nu este un fenomen cu totul rar. Sînt persoane care consideră cu neîncredere tot ce este nou, tot ceea ce a apărut de curînd. Profesori, care n-au predat vreodată decît pe autorii manualelor, oameni bătrîni legaţi de impresiile literare ale tinereţii, privesc cu suspiciune pe noii autori şi iau cu precauţie în mînă cărţile lor. Cum putem însă distinge ceea ce este modern, adică ceea ce răspunde unei tendinţe viu simţite a epocii, de ceea ce este la modă, adică de ceea ce se poartă acum, dar nu va dăinui pînă la anul ? Întrebarea nu este uşoară. Vîlva, succesul zgomotos intimidează pe unii. Ai văzut ? S-au vîndut din noua carte o sută de mii de exemplare în trei zile. Autorul este, desigur, un mare scriitor modern. Dar dacă iei bine seama, dacă ai experienţă şi cumpănire, ajungi să distingi între modernitate şi modă. Poţi fi foarte nou, dar creaţiunea ta nu va fi decît o modă trecătoare dacă n-are rădăcini adînci, dacă nu vine de departe. Te-au produs veacurile sau te-a generat clipa ? Eminescu a fost, în acelaşi timp, foarte nou şi foarte vechi. Inovaţia lui se sprijinea pe o lungă tradiţie. Contemporanii lui au înregistrat de la început, citindu-l, un sunet nou, nemaiauzit, dar cu mii de armonice în toate veacurile culturii şi ale poporului său. Timbrul lui este bogat, adînc şi răscolitor, ca al viorilor vechi, pe care se pot cînta şi melodii noi. Cărţile, tablourile, toate alcătuirile la modă sună dintr-un fir subţirel, fără timbru bogat, ca din frunză.

De ce atunci să reluăm vechea controversă ? Inovaţie şi tradiţie, vechi sau nou, antic sau modern mi se pare că pot şi că trebuie să intre în aceeaşi sinteză. Ce foloase mai pot aduce dezbateri ca acelea pe care le-au început în Franţa, acum aproape trei secole, ultimii umanişti şi contrazicătorii lor cartezieni ? Dacă pe atunci controversa putea avea utilitate, fiindcă elibera omenirea de o prejudecată, astăzi mi se pare, reluînd-o, că nu mai poate da rezultate foarte importante.

1956

NOTE

Volumul de față, al VII-lea din seria *Opere*, reunește pentru prima oară totalitatea studiilor lui Tudor Vianu din domeniul esteticii, în completarea „tratatului" *Estetica*, reeditat într-o a 5-a ediție în volumul VI, 1976. Este vorba deci atît de studiile elaborate și publicate înainte de tratat (*Estetica* a apărut la prima ediție în două volume: primul, în ultimele luni ale anului 1934, al doilea, la începutul lui 1936), adică primele 12 titluri din sumar (pînă la *Autonomizarea esteticii*, inclusiv), cît și cele de după tratat, de la *Filozofie și poezie* pînă la postume. Sumarul cuprinde trei volume integral reproduse (*Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*, 1924, *Dualismul artei*, 1925, *Filozofie și poezie*, 1937), alături de care figurează studiile de estetică din diverse alte volume, periodice și cursuri, așezate aici în ordinea cronologică a primei lor apariții: în volum (pentru cele trei cazuri, arătate mai sus), în presă (pentru restul studiilor figurînd în cuprinsul volumelor neunitare), în formă litografiată (cazul cursurilor).

Nici de data aceasta alcătuirea sumarului nu a fost ușoară, datorită binecunoscutului fapt că unele scrieri ale lui T. Vianu, avînd un pronunțat caracter interdisciplinar, pot fi încadrate în secțiuni diferite. Așa, bunăoară, *Istoria ideii de geniu* și-ar putea găsi locul fie în secțiunea de filozofie a culturii, fie în cea de estetică, fie în cea de literatură comparată. Aceeași concluzie se poate trage și

asupra studiilor *Din psihologia şi estetica literaturii subiective* şi *Sinceritatea în literatura subiectivă* (din volumul *Figuri şi forme literare*, Casa Şcoalelor, 1946) — în sfîrşit, chiar *Simbolul artistic* (publicat de noi în volumul IV, *Studii de stilistică)* este posibil a fi încadrat în categoria studiilor de estetică.

Prezentul sumar s-a oprit deci asupra acelor contribuţii cu un dominant caracter de estetică generală, urmînd ca secţiunea de literatură universală şi comparată să aibă o subsecţiune care va aduna lucrările de teorie literară, metodologie şi estetică literară. Prin urmare, caracterul dominant aplicativ al unor lucrări cu interes general pentru diverse arte va fi şi în continuare criteriul determinant în operaţia de reeditare sistematică a operei. Astfel, *Arta copiilor* va figura în sumarul studiilor lui Vianu destinate cercetării artelor plastice, *Estetica cinematografului* în subsecţiunea consideraţiilor teatrale şi cinematografice, *Filologie şi estetică* în cea de teorie literară şi metodologie etc.

Au fost incluse aici cîteva texte foarte puţin cunoscute : teza de doctorat a lui Tudor Vianu (cu care se deschide sumarul), în volumul de faţă figurînd atît originalul în limba germană, cît şi prima traducere în limba română, semnată de Ion Roman ; de asemeni, unul din ultimele cursuri de estetică ţinute de profesor, şi anume *Problemele filozofice ale esteticii*, 1945 (text litografiat, revizuit de autor în vederea publicării). Datorită importanţei, credem excepţionale, a cîtorva cursuri, editorii şi-au modificat intenţia iniţială de a nu include în *Opere* şi cursurile doar litografiate. Începutul s-a făcut în volumul IV de *Opere*, unde a apărut cunoscutul *Curs de stilistică*, nici el tipărit antum. Alte secţiuni vor cuprinde, de asemeni, cel puţin încă trei cursuri : cel de metodologie literară, cel de sociologie şi cel intitulat *Problema originalităţii*, lucrări al căror interes nu a scăzut cu trecerea anilor, chiar dacă ele au un caracter oral şi didactic, inerent destinaţiei. Toate, cel de faţă, cît şi cele cele ce vor urma, vor figura în *Addenda* (ca şi *Cursul de stilistică*).

Revenind la contribuţiile în estetică, se dovedeşte (după o minuţioasă cercetare) că, exceptînd *Problemele filozofice ale esteticii* (pregătit de autor pentru tipărire în 1945) şi *Tezele unei filozofii a operei* (care au fost expuse şi sub formă de curs — vezi *ed. de faţă*, nota de la p. 779), restul cursurilor de estetică, ţinute de-a lungul deceniilor 3 şi 4, au fost valorificate de autor, în partea lor cea mai importantă, prin publicare în volume, sub forma unor studii cu caracter special, cuprinse şi în sumarul ediţiei noastre.

Ultima ediţie antumă a fost luată ca text de bază pentru volumul de faţă. Nu au putut fi confruntate cu manuscrisul decît foarte puţine studii, şi anume : *Construcţia obiectului în estetică*, *Asupra ideii de perfecţiune în artă*, *Trei momente din istoria conştiinţei estetice*, *Tezele unei filozofii a operei* (arhiva familiei Vianu). Restul par a fi fost pierdute. La stabilirea textului au operat aceleaşi norme enunţate şi aplicate anterior de editori în celelalte volume.

În completarea notelor de la volumul VI de *Opere*, menţionăm că unele capitole ale *Esteticii* au fost publicate anterior în mod independent, în diverse publicaţii : cap. *Artă, tehnică, natură* (*Estetica*, *Opere*, vol. VI, p. 83-91) a apărut în *Viaţa românească*, nr. 9, mai 1934. Subcap. *Teoria psihanalitică a artei* (p. 181-188), din cap. *Eteronomia artei*, a apărut în *Minerva*, nr. 3, 1929, apoi în volumul *Arta şi frumosul*, 1931 (textul din *Estetica* este o rezumare în 13 pagini a celor 17 ale primei variante). Cap. *Arta şi civilizaţia modernă* (p. 230-240) a apărut, sub titlul *Artă şi civilizaţie tehnică*, în *Vremea*, 8 ianuarie 1933. Subcap. *Geniu şi talent* (p. 274-280) din cap. *Structura artistică* s-a tipărit mai întîi în *Familia*, nr. 7-8, noiembrie 1935. Cap. *Consideraţii preliminare* la *Receptarea operei de artă* (p. 329-335) a apărut, cu deosebiri neesenţiale, mai cu seamă de formulări, mai întîi în *Viaţa românească*, nr. 5, mai 1933, sub titlul *Precizări asupra emoţiei estetice*. Subcap. *Gustul* (p. 368-373), din cap. *Aprecierea operei de artă*, a apărut, sub titlul *Gustul estetic*, în *Ramuri*, nr. 1, ianuarie 1936, cu o notă care precizează : „Fragment din *Estetica*, vol. II (sub tipar)". Cap. *Categoriile estetice* (p. 407—418) a apărut în *Viaţa românească*, nr. 9—10, septembrie-octombrie 1935.

Das Wertungsproblem in Schillers Poetik
(Problema valorizării în poetica lui Schiller)

Este cel dintîi studiu de estetică și, totodată, volumul de debut al lui Tudor Vianu. A apărut în 1924, în limba germană, la Editura Fundației. El reprezintă teza de doctorat a autorului, susținută în noiembrie 1923, la Facultatea de filozofie a Universității din Tübingen. Titlul tezei era puțin diferit față de cel al volumului : *Das Wertungsproblem in Schillers Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung"*.

Primul comentariu critic asupra studiului e datorat esteticianului Karl Groos, conducătorul științific al tezei, al cărui referat (publicat, împreună cu alte documente din „dosarul doctoratului" lui Vianu, de Stancu Ilin, în *Manuscriptum*, nr. 1/1975) îl reproducem : „Autorul și-a ales singur tema. Tratarea ei este de așa manieră încît esteticienii germani, care, într-o epocă preocupată mai ales de probleme psihologice, nu s-au îngrijit prea mult de raporturile de ordin istoric ale disciplinei lor, pot, după părerea mea, să învețe cîte ceva de aci ; mie, cel puțin, cercetarea lui Vianu mi-a oferit ceva nou. Pentru că el a introdus în cercetarea temei, alături de estetica germană, și estetica franceză din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Aducînd în prim-plan, în celebrul studiu al lui Schiller, nu diferențierea tipo-psihologică, la care trimite titlul, ci problema evaluării, a ajuns să descopere legături între opera poetului și *«la querelle des anciens et des modernes»* din timpul lui Ludovic al XIV-lea și cu întreaga dispută pe această temă din Franța și Germania. La sfatul meu, Vianu a adăugat disertației sale subtitlul «studii critic-istorice», pentru a preciza că e vorba mai mult de articole separate despre problema tratată decît de o expunere istorică unitară și completă a ei. Printre lucrurile cele mai valoroase aduse de el aș considera analiza noțiunii de «naiv», care, ca termen estetic, a fost preluat în critica germană din cea franceză, așa cum, dealtfel, Schiller însuși a trimis în această privință la francezi. Instructivă este, de asemenea, folosirea conceptului de ficțiune al lui Vaihinger în legătură cu modul în care Schiller transformă tot mai mult opoziția între naiv și sentimental, formulată mai întîi istoric, într-una sistematică.

Cît privește limba, autorul stăpînește germana în măsură suficientă, deși se observă că franceza îi este încă mai familiară."

Nu știm de ce, hotărîndu-se să-și publice teza în țară, Vianu nu a tradus-o. (Abia după doi ani de la apariția volumului tipărește, într-o traducere a doamnei F. Brătianu, dar „revăzută și remaniată de autor", doar primul capitol, sub titlul : *Polemica dintre antici și moderni*, în *Favonius*, nr. 3-6, 1926, p. 32-41. Apariția ei într-o limbă străină, ca și tema, îndeajuns de specială, i-au limitat audiența. Lipsa de ecou e deplînsă de Lucian Blaga, singurul recenzent al cărții (în *Cuvîntul*, 17 aprilie 1925, p. 1), al cărui articol îl redăm în întregime :

„Critici literari avem aproape mai mulți decît poeți și scriitori, totuși foarte puțini și-au justificat existența prin serioase studii de specialitate. Să nu uimească deci pe nimeni bucuria noastră că vedem, în sfîrșit, ivindu-se aceste studii. Unele sînt pe piață, altele se anunță.

D. Tudor Vianu și-a tipărit teza cu care și-a trecut doctoratul în Germania : *Das Wertungsproblem in Schillers Poetik* (București, Editura Fundației culturale). Dacă ar fi apărut în țara în a cărei limbă e scrisă, broșura ar fi fost desigur cu interes discutată de specialiști. La noi însă nici o publicație n-a atras atenția asupra acestui studiu, deși «esteticieni» avem destui : neglijență explicabilă doar prin faptul că ochii tuturor celorlalți învățați, munciți de problemele frumosului, rîvnesc deopotrivă aceeași catedră universitară. Deși problema ce-o ia în dezbatere d. Vianu nu ți se îmbie prin actualitatea ei, ea interesează totuși prin felul cum e pusă și, mai ales, prin darurile de analiză cheltuite cu tineresc avînt teoretic în subtilizarea ei. Căci, în adevăr, problema esteticii lui Schiller a fost așa de mult discutată în țara cu un cult aproape maniac pentru gînditorii trecutului, încît d-lui Vianu nu-i rămînea decît o ultimă subtilizare și scoaterea în evidență a unei laturi prea fine a ideilor lui Schiller ca să fi putut fi observată pînă aici. D. Vianu și-a îndeplinit sarcina nu numai cu conștiinciozitate vrednică de remarcat, dar și cu o eleganță

aproape «simmeliană». Să intrăm în miezul chestiunii. Marele poet german a scris un studiu, de o deosebită însemnătate istorică, asupra «poeziei naive şi sentimentale». Chiar în prefaţa broşurei, d. Vianu îşi anticipează rezultatul cercetărilor, rostindu-şi, în cuvinte potrivite şi cumpătate, surprinderea că «problema evaluării estetice», în care zace, de fapt, principala însemnătate a studiului lui Schiller, a atras aşa de puţin atenţia esteticienilor, «căci dacă concepţia despre poezia naivă şi sentimentală nu e decît una din formele discuţiei, în vremea lui Schiller obşteşti, asupra raportului dintre poezia antică şi modernă, felul de a judeca acestea e variaţiunea individuală cea mai însemnată a poetului-filozof». D. Vianu va arăta deci amănunţit felul legăturilor multiple ale lui Schiller cu clasicismul francez şi cu contemporanii săi, pentru ca, micşorînd întrucîtva meritul diferenţierii poeziei sentimentale şi naive, să scoată cu atît mai mult în evidenţă originalitatea lui Schiller în ceea ce priveşte evaluarea acestor specii de poezie. Interesant e că, încă mult timp după Schiller, esteticienii căutau un punct neutru din care să judece mai obiectiv cele două moduri de poezie. A. W. v. Schlegel cere explicit acest «punct de indiferenţă între cei doi poli ai liniei magnetice» în judecarea operelor de artă antice şi moderne, naive şi sentimentale, clasice şi romantice. Dar toţi înaintaşii, precum şi urmaşii mai apropiaţi ai lui Schiller, ajungeau într-un fel de stîngaci şi aproape dramatic conflict sufletesc de cîte ori trebuiau să cîntărească valoarea poeziei moderne faţă de a poeziei clasice. Chiar şi cei cu mai multă bunăvoinţă pentru poezia modernă, deşi trăiau şi simţeau valoarea acesteia, teoretic totuşi o credeau inferioară poeziei antice. Era conflictul între «trăirea unei valori» şi «admiterea unei valori», despre care vorbeşte Müller-Freienfels în *Psihologia artei* şi pe care d. Vianu îl descopere în conştiinţa unora din esteticienii înaintaşi şi contemporani ai lui Schiller. Fără de a-şi afişa erudiţia, esteticianul nostru susţine convingător şi cu înşirare de savante dovezi că Schiller, după ce a trecut şi el printr-un conflict analog, a ajuns, de fapt, să stabilească acel punct de vedere neutru, pe care şase ani după apariţia studiului său îl mai cerea totuşi W. Schlegel. Schiller precizează: «poeţi vechi şi moderni, naivi şi sentimentali trebuiau să

fie comparaţi, sau deloc, sau sub o noţiune comună mai înaltă (o astfel de noţiune există de fapt). Căci, fireşte, dacă ai scos prin anticipaţie noţiunea de poezie unilateral din poeţii vechi, nimic mai uşor, dar şi mai trivial, decît să micşorezi faţă de ei pe cei moderni.»

Cu un deosebit simţ pentru nuanţele de gînd, d. Vianu arată apoi că Schiller a făcut clasificaţia: «poezie naivă şi poezie sentimentală» mai întîi istoric, identificîndu-le cu poezia antică şi poezia modernă, dar mai tîrziu ca un simplu artificiu, ca o ficţiune, ca să ajungă la o clasificaţie logică de fenomene paralele: poezia naivă şi poezia sentimentală devin astfel două feluri de poezie, mai presus de contingenţele istorice. Poezia naivă — o poezie a unirii sufletului cu natura, poezia sentimentală — o poezie a dezechilibrului între raţiune şi simţire. Schiller s-a străduit să stabilească o normă comună pentru amîndouă. Poezia naivă e încontinuu ameninţată să cadă în platitudine, cum poezia sentimentală e ameninţată să cadă în exaltare supraîncordată. Acestea sînt primejdiile pentru amîndouă cît timp sînt lipsite de controlul reciproc. Căci, în fond, norma comună derivă dintr-un control reciproc al acestor feluri de poezie. Poezia naivă se va feri cu succes de platitudine numai dacă va împrumuta o doză de «entuziasm» de la cea sentimentală, iar cea sentimentală va ocoli primejdia exaltării împrumutînd oarecare severitate uscată de la cea naivă. Maximumul poetic, spre care tindea Schiller, se rezumă deci în cuvintele: uscăţime fără platitudine, entuziasm fără exaltare. Schiller avea chiar de gînd să scrie o «idilă elizică» în care să realizeze cît mai mult cu putinţă ideea comună a poeziei naive şi sentimentale: idealul descris fără patos, în desăvîrşită linişte. În gîndirea lui Schiller sînt o seamă de contradicţii şi de concepte puţin lămurite. D. Vianu a încercat, cu o remarcabilă putere de organizare, să înlăture aceste neajunsuri. Îndrăzneţ cum e, nu s-a sfiit să introducă chiar un punct de vedere cu totul modern în judecarea şi limpezirea ideilor estetice ale lui Schiller, şi anume punctul de vedere al filozofiei «als ob», al «ficţiunilor» luate adesea în ajutor de diferiţi gînditori în clădirea sistemelor. Aşa, d. Vianu, arătînd că pentru Schiller clasificaţia istorică a poeziei naive şi sentimentale a fost o ficţiune provizorie, tînărul nostru estetician a tăiat

nodul gordian cu care se luptau cercetătorii esteticii lui Schiller. Vasta erudiţie, tactul ştiinţific şi mai ales darul aşa de rar de nuanţare în procesul de ideaţie, însuşiri ce le trădează din belşug acest întîi studiu tipărit al d-lui Vianu, îndreptăţesc toate nădejdile ce s-au pus în activitatea sa. Tot ce dorim e doar să-l vedem intrînd în «actualitate», asupra căreia să-şi facă operaţiile clare şi tăioase pentru care e chemat."

Cultura estetică

A apărut mai întîi, sub titlul *Cultura artistică,* în *Mişcarea literară,* nr. 2, 22 noiembrie 1924, p. 2; apoi, cu titlul actual, în volumul *Fragmente moderne,* Editura Cultura Naţională, 1925, p. 519, de unde îl reproducem.

Spiritul nou în estetică
(Fragment dintr-o conferinţă)

Studiul, reprezentînd textul unei conferinţe (nu ştim cînd şi unde ţinută), a apărut mai întîi în *Viaţa românească,* nr. 9, septembrie 1925, p. 349-360, apoi în volumul *Fragmente moderne,* 1925, p. 143-164. Republicat, postum, în selecţia intitulată tot *Fragmente moderne,* prefaţă şi antologie de Octavian Barbosa, Editura Meridiane, 1972. Reproducem textul după ediţia din 1925 a *Fragmentelor moderne.*

Dispariţia artei

Apărut mai întîi în *Adevărul literar şi artistic,* nr. 254, 18 octombrie 1925, p. 3, apoi în volumul *Fragmente moderne,* 1925, p. 11-19. Republicat, postum, în selecţia *Fragmente moderne,* 1972. Reproducem textul primei apariţii în volum.

În afara cronicii lui Pompiliu Constantinescu la volumul *Fragmente moderne* (în *Sburătorul,* nr. 3, mai 1926, p. 39, reprodusă în notele volumului al II-lea al prezentei ediţii — p. 706-707), în care se fac referiri la *Spiritul nou în estetică,* reţinem o caracterizare generală din recenzia (semnată X. Y.) apărută în *Viaţa românească,* nr. 5-6, mai-iunie 1926: „Găsim în ele (în studiile şi eseurile care alcătuiesc volumul, dintre care recenzentul menţionează şi *Spiritul nou în estetică* şi *Cultura estetică,* n.n.), ca şi în celelalte opere ale lui T. Vianu aceeaşi competenţă, aceeaşi seriozitate şi cinste intelectuală. Dar găsim mai ales o contopire cu obiectul, o pătrundere prin simpatie a fenomenului descris, care dau cercetărilor sale în acelaşi timp obiectivitate şi un interes pasionant pentru ceea ce tratează."

Dualismul artei

Volum apărut în 1925, la Bucureşti. Nu a mai fost de atunci retipărit. Subcapitolele *Schopenhauer şi Nietzsche. Starea „apolinică" şi „dionisiacă"; Arta ca eliberare apolinică* (din cap. al II-lea); *Noţiunea „voinţei de artă". Alois Riegl; „Voinţa de artă" ca expresie a nevoii artistice. Comparaţie între Worringer şi Nietzsche; Abstracţiune şi simpatie. Arta primitivă, orientală, clasică şi gotică* (din cap. al III-lea) şi întreg cap. al VIII-lea (în total 42 de pagini din cele 139 ale volumului) au fost incluse şi în volumul postum *Fragmente moderne,* 1972. Reproducem ediţia din 1925.

Dualismul artei are un ecou mai larg decît cartea publicată cu un an înainte, dar recenziile — nu prea numeroase şi la intervale mari (în cursul anului 1926 şi la începutul celui următor, căci volumul a apărut la sfîrşitul anului 1925) — sînt în general vagi şi puţin substanţiale. Cea mai bună este, fără îndoială, aceea semnată de M. Ralea (în *Viaţa românească,* nr. 1, ianuarie 1926, p. 143): „Ultima lucrare a lui Tudor Vianu se ocupă cu soluţiile oferite de estetica modernă germană pentru a rezolva dificultăţile pe care le cuprinde moştenirea kantiană. Kant făcuse deosebirea între frumos şi artă. Frumosul reprezintă forma estetică, al cărei principiu e etern, pe deasupra contingenţelor. El cuprinde o valoare «în sine». Arta se înfăţişează, din contră, drept un conţinut şi, ca atare, are o realizare variabilă. De aici o estetică a formei şi una a conţinutului. Doctrina contemporană a făcut tot posibilul să elimine acest dualism. Unii ca Nietzsche, Spengler, Worringer s-au adresat filozofiei culturii. Ei au trecut în revistă diferitele culturi a căror expresie era arta timpu-

lui: Nietzsche a arătat insuficiențele stilistice ale lumii moderne, Worringer, luînd ca criteriu sentimentul metafizic de viață al diferitelor culturi, încearcă să demonstreze că viața omenirii înseamnă o permanentă tentativă de adaptare morală în mijlocul universului, în fine, Spengler crede că orice civilizație e specifică și că nu există continuitate între epocile istorice.

Alt grup de doctrinari, printre care Dilthey și Spranger, se adresează psihologiei structurale, creînd tipologia estetică.

Bazat pe psihologia diferențială a lui W. Stern, R. Müller-Freienfels împinge mai departe încă esența particularului în artă. Alții, în fine, ca Wölfflin se adresează pozitivismului.

Toate aceste atitudini și curente sînt analizate cu pătrundere, puse la locul lor, măsurate după aportul pe care-l aduc la rezolvarea dualismului inițial. Cartea, după cum ne spune cu drept cuvînt și autorul în prefață, poate servi minunat ca o introducere în estetica germană contemporană. E un studiu de istoria doctrinelor estetice. Poate fi utilizată ca atare de toți cîți se interesează de acest domeniu.

Dintre tinerii filozofi ai generației actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestrați. Cercetările sale sînt totdeauna serioase, substanțiale fără să fie greoaie, scrise cu prestanță, fără pedantism și cu un fel de curiozitate simpatică față de subiect, care face comunicativă cercetarea. Pozițiunea sa între raționalism și misticism dovedește un spirit măsurat, făcut din tact și finețe: cu un cuvînt, calități care fac din autor nu numai un publicist, dar mai mult, un universitar dintre cei mai chemați. Și apoi pregătirea sa mi se pare remarcabilă."

Al. Dima, după ce observă (în *Datina*, nr. 3-4, martie-aprilie 1926, p. 73-75) că „în literatura noastră filozofică lucrările de estetică sînt *o rara avis*" și că „Tudor Vianu ne oferă în *Dualismul artei* o prețioasă contribuție de estetică pură, care se situează printre lucrările de înaltă specialitate filozofică", rezumă cuprinsul cărții și constată că Tudor Vianu „adoptă punctul de vedere al unei critici imanente, căutînd adică să verifice mai mult unitatea și consecvența

de gîndire a filozofului cercetat decît adevărul afirmat" și că „pentru explicare, fiecare filozof e situat în lumina filozofiei generale a timpului".

Eternitatea și vremelnicia artei

Apărut mai întîi în *Minerva*, nr. 1, din 1927, p. 57-69, apoi în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, Societatea română de filozofie, 1931, p. 7-24. Reproducem textul din acest volum.

Emoție și creație artistică

Apărut mai întîi în *Viața românească*, nr. 5, mai 1927, p. 197-203, apoi în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 25-35, de unde îl reproducem. Republicat, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Recenzînd volumul în *Vremea*, nr. 216, din 6 decembrie 1931, p. 7 (articolul a fost inclus în vol. *Critice*, Editura Vremea, 1933), Pompiliu Constantinescu rezumă astfel sensul acestui studiu: „...D. Vianu reia dezbaterea percepției impresioniste a operei de artă și a celei raționaliste. Fără a contesta realitatea impresiei ca punct de plecare și stabilire de contact cu opera, d. Vianu contestă numai eficacitatea metodei pur impresioniste, care prin evocare afectivă vrea să retrăiască emoția artistului din momentul actului creator.

Critica intervine însă la limpezirea tehnicii, la judecata obiectivă a fenomenului artistic, raționalizîndu-i impresiile, dintr-un adînc instinct de motivare și din incapacitatea de a se identifica cu momentul de transă al creației."

Și lui Petru Comarnescu (recenzia din *Azi*, nr. 1, martie 1932, p. 99-100), studiul *Emoție și creație artistică* i se pare cel mai relevant din întreg volumul *Arta și frumosul*: „Ca model de claritate, consistență și originalitate poate fi luat *Emoție și creație artistică*, deși distincții subtile, analogii sugestive și judecăți pregnante pot fi aflate în tot cuprinsul acestei cărți scrise serios și cîteodată poate prea grav. Numitul eseu, însă, prezintă, în întregimea lui, un model al genului și, în același timp, o frumoasă contribuție la știința esteticii."

Arta și jocul

Apărut mai întîi în *Revista de filozofie*, nr. 1, ianuarie-martie 1928, p. 37-51, apoi în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 62-86, de unde îl reproducem. Republicat, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Studiul fusese prezentat ca primă prelegere (intitulată *Jocul și magia ca motive ale artei primitive*) a cursului ținut de Tudor Vianu în anul universitar 1927—1928 (vezi *Curs de estetică generală, Partea a doua, Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*, 1928, Litografiat, p. 3-45). Textele sînt aproape identice, exceptînd prezența, în unul sau în celălalt, a cîtorva fraze în plus.

Reluînd problema tratată aici și în *Estetica*, într-o „variantă" mult mai sumară (cap. *Eteronomia artei*, subcap. *Valoarea biologică și sexuală a artei*), Vianu trimite la *Arta și jocul* într-o notă care precizează: „Capitolul de față, consacrat eteronomiei artei, împrumută, dealtfel, din acest volum *[Arta și frumosul]*, cîteva pasaje referitoare la probleme cărora autorul n-a crezut că le poate da o nouă redactare mai bună". Din *Arta și jocul* sînt reluate în *Estetica* doar 3 pagini din totalul din 24.

Tip și normă în estetică

Apărut mai întîi în *Viața românească*, nr. 4, aprilie 1928, p. 59-66, apoi în *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 36-51, de unde îl reproducem. Republicat în volumul postum *Fragmente moderne*, 1972.

Idei noi despre sentimentul estetic

Apărut mai întîi în *Revista de filozofie*, nr. 2, aprilie-iunie 1929, p. 125—134, apoi în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 104-120, de unde îl reproducem. Republicat postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Personalitatea artistului

Apărut mai întîi, cu titlul *Artistul*, în *Gîndirea*, nr. 6-7, iunie-iulie 1929, p. 209-212, apoi, cu modificări neesențiale în final și cu un titlu nou, în volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 52-61, de unde îl reproducem.

Eseul reține atenția tuturor comentatorilor volumului, pentru motive care apar cu deosebită pregnanță în cronica lui Pompiliu Constantinescu, din care am citat și mai sus (vezi nota la *Emoție și creație artistică*): „Vorbeam de diversitatea scrisului d-lui Vianu, insistînd asupra începuturilor sale, care aveau un contact mai viu cu rezervele sale de sensibilitate. Spiritul de meditație calmă, de abstracție senină a literatului care a scrutat în sine zbuciumul celui care încearcă să se exteriorizeze, străbate în eseul *Personalitatea artistului*. D. Vianu constituie aci un fel de etică a nobleței intime a creatorului consumat cu arderea lui lăuntrică, solitară și netransmisibilă. Explicațiilor prezumptive și meschine ale așa-zisei «critici genetice», care încearcă să suprapună conținutul ideal al operei cu un mărunt anecdotism, d. Vianu le opune această perspectivă de adîncire mîndră în conștiința izolatoare a artistului: «Nu cumva biografia este interesantă abia în lumina operei? Nu cumva opera ne ajută la interpretarea biografiei? În cazul acesta, mult căutatele legături genetice nu permit procedarea de la cauză la efect decît după ce spiritul a purces de la efect la cauză și, departe de a ajuta la adîncirea semnificației operei, își primesc ele însele semnificația de la operă.»

Meditație de pătrunzătoare și delicată atenție în psihologia personalității creatoare, ea se desprinde din ariditatea celorlalte studii, ca o pulsație de simțire într-o arborescență de abstracții migăloase."

Autonomizarea esteticii

Publicat în *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor*, 1931, p. 121-156, de unde îl reproducem. Retipărit, fără modificări, în *Omagiu profesorului C. Rădulescu-Motru*, 1932, p. 401-423, pentru care fusese, dealtfel,

scris — și predat înainte ca Vianu să-și alcătuiască volumul *Arta și frumosul,* după cum aflăm din prefața pe care i-o adaugă: „Dintre studiile care urmează [...], acela despre *Autonomizarea esteticii* este împrumutat din volumul omagial oferit d-lui profesor C. Rădulescu-Motru".

Eternitatea și vremelnicia artei, Emoție și creație artistică, Arta și jocul, Tip și normă în estetică, Idei noi despre sentimentul estetic, Personalitatea artistului, Autonomizarea esteticii sînt, așadar, reproduse în ediția de față din volumul *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor,* 1931. În afara acestor studii, volumul cuprinde încă trei titluri: *Psihanaliza și teoria artei* (reluat în *Estetica*), *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* și *Arta și școala. Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu,* reluat de autor din volumul *Fragmente moderne,* a fost inclus în prezenta ediție între studiile consacrate scriitorilor români (vol. al II-lea). *Arta și școala,* reprezentînd lecția de deschidere (în noiembrie 1930) a unui curs de pedagogie și estetică pe care Tudor Vianu urma să-l țină la Școala de arte frumoase din București (după cum aflăm din nota care însoțește tipărirea textului în volum, după ce fusese publicat mai întîi în revista *Societatea de mîine,* nr. 22, din 15 noiembrie 1930 și nr. 23-24, din 15 decembrie 1930), urmează a fi inclus, dat fiind caracterul său preponderent pedagogic, într-o altă secțiune a ediției decît cea rezervată contribuțiilor de estetică ale autorului.

Din motivele arătate n-am reprodus în volumul de față întregul cuprins al cărții *Arta și frumosul,* care este, dealtfel, o culegere de studii cu o unitate relativă. În proiectul editorial al lui Vianu însuși (vezi *Nota asupra ediției,* în vol. I, p. VII—XI al prezentei serii de *Opere*), titlurile din *Arta și frumosul* erau repartizate în capitole diferite ale volumului *Studii de estetică* sau chiar în secțiuni deosebite. Volumul *Arta și frumosul* se deschide cu o *Prefață,* pe care o reproducem aici pentru interesul documentar ce-l prezintă:

„Studiile întrunite în volumul de față pornesc de la constatarea că arta și frumosul sînt două noțiuni al căror conținut se acoperă numai pe porțiuni restrînse. Arta este, fără îndoială, frumoasă, dar în constituția ei se găsesc o seamă de momente care nu intră în sfera strict estetică a

frumuseții. Înarmați cu această deosebire, am încercat a răspunde, în studiul care deschide acest volum, la întrebarea despre *Eternitatea și vremelnicia artei,* lămurind că dacă arta apare ca un produs înrădăcinat în mobilitatea vieții sociale și istorice, lucrul se datorește numeroaselor relații extraestetice prin care ea se unește cu întreaga cultură contemporană, iar dacă, pe de altă parte, ea străbate vremurile și învinge deosebirile de mediu, împrejurarea o explică faptul că ea reprezintă un mod de organizare a datelor experienței care răspunde unor condiții statornice.

Deosebirea dintre artă și frumos, adică între cuprinsul ei larg și înțelesul ei estetic restrîns, este, dealtfel, un punct central al esteticii contemporane. În studiul *Autonomizarea esteticii* am încercat deci istoricul succint și justificarea metodică a acestei deosebiri, menită să restrîngă[1] cîmpul tradițional al problemelor de estetică, dar să și asigure un grad mai mare de autonomie problemei strict estetice a frumuseții. Îndoita natură estetică și extraestetică a artei am urmărit-o apoi în studiul *Arta și jocul,* totalizînd rezultatele cercetării moderne relative la originea ei, pentru a recunoaște și aci împletirea străveche a acelorași două fire. Înarmați cu aceeași distincție, am putut aprecia apoi una din dificultățile esențiale în aplicarea estetică a teoriilor psihanalizei.

Dacă însă paginile amintite se așază în fața întrebării relative la legătura dintre artă și frumos, altele doresc să-și aducă modesta lor contribuție în problema constituției frumosului artistic. Felul în care frumusețea artei unifică și organizează datele răzlețe ale vieții s-a dovedit pentru noi a fi deosebit în trecerea de la emoție la creația artistică. Dar faptul unității intime a frumosului în artă ne-a deschis o cărare proprie în mult dezbătuta chestiune a normelor în estetică. Astfel, în varietatea problemelor înfățișate aci, punctele de vedere statornice din care ele sînt tratate prefigurează acea grupare sistematică a capitolelor esteticii pe care autorul ar dori acum s-o întreprindă.

Dintre studiile care urmează, revăzute și completate adeseori, acela despre *Autonomizarea esteticii* este împru-

[1] În volum: extindă. Corectat autograf de către autor în exemplarul aflat în biblioteca familiei.

mutat din volumul omagial oferit d-lui profesor C. Rădulescu-Motru. Studiul despre Titu Maiorescu a mai fost publicat într-o culegere anterioară, de unde am crezut că-l pot reproduce pentru a lua loc în acea perspectivă mai largă a problemelor esteticii contemporane pe care am încercat-o aci."

Arta și frumosul a fost întîmpinat de recenzenți cu mai mult interes decît studiile de estetică precedente, ceea ce indică, desigur, că Vianu ajunsese o autoritate în materie, un estetician pe cale de a elabora un sistem propriu, anunțat expres în prefața acestei cărți și care avea să-l impună definitiv. Comentariile sînt, poate tocmai de aceea, mai ales caracterizări generale, încercări de definire a esteticianului și a ansamblului scrierilor lui. Transcriem mai întîi (din *Viața românească,* nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1932, p. 203-4) cronica lui Mihai Ralea, el însuși pe atunci profesor de estetică, la Universitatea din Iași: „Volumele d-lui T. Vianu aduc, totdeauna — într-o ambianță de diletantism ca aceea a culturii noastre — fructul unor preocupări serioase și al unor tratări pe cît de laborioase pe atît de inteligente. Ultimul e aproape un tratat de estetică. Cea mai mare parte din problemele esteticii actuale — cel puțin acelea pe care le pune estetica germană — sînt tratate: *Emoție și creație artistică, Tip și normă în estetică, Arta și jocul, Autonomizarea esteticii* etc., etc. În lipsa unui tratat universitar, cartea d-lui T. Vianu va putea deveni breviarul de examene al studenților de la toate facultățile de litere. Manualul d-sale are însă un deosebit interes și pentru specialiști. Mai întîi e complet și conștiincions informat. Apoi fiecare din temele tratate conține o disecare și o analiză aprofundată a unor amănunte și puncte de vedere care, deși nu îmbrățișează tot aspectul general al subiectului, nu sînt mai puțin prețioase. Studiile despre *Emoție și creație artistică* și acelea despre *Arta și jocul* și *Personalitatea artistului* sînt cu deosebire interesante în această privință. Lectura acestei lucrări lasă însă un regret: estetica e încă azi o disciplină de atitudine. D. T. Vianu, spirit eminamente comprehensiv, înțelege toate sistemele, le redă specificul și le pricepe contribuția lor utilă. Dar de cele mai multe ori studiile sale se termină *«en queue de poisson»*, adică fără concluzie. Aceasta e ori total absentă, d. T. Vianu nereușind, într-un fel de oscilație permanentă, să opteze pentru ceva precis, generozitatea sa intelectuală parcă justificînd totul fără să prefere nimic; ori concluzia fărîmițată, mascată și doar insinuată în treacăt, trece neobservată. La aceasta se adaugă probabil și un stil foarte abstract, care întunecă sau măcar estompează claritățile brutale. Spiritul d-lui Vianu rămîne astfel mereu disponibil, lăsînd o impresie de nehotărîre în cititorul care așteaptă o atitudine.

Noi, care apreciem serioasele calități de cărturar ale d-sale și care-i urmărim activitatea de la începuturile ei, i-am dori în operele viitoare ceea ce oamenii de știință se feresc, dar ceea ce credem că d-sale i-ar da mai multă robustețe și mai multă pregnanță: puțintică *parțialitate.*"

Și cronica lui Pompiliu Constantinescu, mai analitică și din care am citat mai sus pasajele referitoare la *Emoție și creație artistică* și *Personalitatea artistului* (vezi notele la aceste studii), e orientată tot spre caracterizarea generală în primul rînd: „O predispoziție anterioară carierei sale universitare îl determină pe d. Tudor Vianu să se fixeze în zona problemelor abstracte. Poet de scurtă inițiere în tainele expresiei, critic de distinsă ținută, dar de intermitentă stăruință pe bordul agitat al scrisului contemporan, mai ales eseist cu predilecții spre generalizare, cercetările sale s-au specializat în minuțioasa informație estetică a timpului. Astfel, necesitățile impuse de recenta sa carieră s-au împletit cu înclinațiile sale temperamentale.

Din firele diverselor sale manifestări s-a alcătuit țesătura unei minți amatoare de idei, dar încălzită și de straturile ascunse ale unei simțiri care s-a căutat cîndva în acorduri directe sau și-a confruntat ecoul cu producția literară a vremii.

Prin vocația sa profesorală, d. Vianu și-a consolidat o liniște expozitivă, cu metodice înlănțuiri, cuirasată cu referințe bogate. Minte clară și ordonată, spirit măsurat și disert, și-a păstrat luciditatea critică și în largile referate asupra tendințelor, sistemelor și ideilor cardinale ale disciplinei pe care o practică.

Studiile adunate aci, unele, sunt de importanță istorică și informativă; luminate și de reflexie critică, converg spre obiectul disciplinei pe care vrea s-o închege într-o ve-

dere coerentă; între ele sînt *Tip și normă în estetică*, *Arta și jocul*, *Psihanaliza și teoria artei*, *Idei noi despre sentimentul estetic* și, mai ales, excursul plin de sistematizare și de subtilă analiză numit *Autonomizarea esteticii*. Acestea sînt un fel de tablă rezumativă a problematicii celei mai recente de care e însuflețită știința frumosului, complicată și incertă pînă acum, dar în pragul unei constituiri cu un obiect și o metodă proprie. [...]

D. Vianu e o conștiință orientată în problemele contemporane ale frumosului și se menține într-o atitudine de agreabilă disertare abstractă, într-un domeniu de recalcitrantă investigație, în care a știut ocoli uscăciunea repulsivă a tratatului clasic."

Nici Perpessicius nu poate face abstracție, recenzînd cartea (în *Cuvîntul* din 8 noiembrie 1931, p. 1, 2), de începuturile poetice ale autorului, arătîndu-se cu deosebire sensibil tocmai la ceea ce îi apare ca o prelungire a lor:

„Lucrarea despre care (frîngînd ordinea opurilor de strictă imaginație, ce-și așteaptă rîndul) vom scrie două-trei cuvinte, cu toate că una de severă specialitate, ne solicită, pentru multiple temeiuri, atenția. Cititorul mai tînăr sau cititorul sensibil mai mult la problemele diverse ale cugetării păstrează despre d-l Tudor Vianu imaginea unui superior spirit universitar, adîncit în arcanele speculației, de unde, la răstimpuri, ne apare cu tolba încărcată. Nu este o imagine falsă, desigur, chiar dimpotrivă, dar este una necompletă. Și pentru acest motiv, între altele, prindem prilejul să spunem că tînărul nostru universitar ascunde, sub platoșa și sub armura de astăzi a omului de știință, o inimă de poet. Acea inimă din care a smuls, cu ani în urmă, cîteva simboluri și cîteva imagini gîndite, și care, și dacă a încercuit-o în suple arcuri de oțel, tot mai palpită, fie în paginile jurnalelor de călătorie, ce rămîn între predilecțiile sale printre primele, fie în pasiunea devotă cu care descifrează personalitatea, pitorească sau profundă, a unor scriitori — să zicem Macedonski și Eminescu.

Cunoaștem, desigur, părerea lui Croce, după care «totul determină calitatea părților», sau, în speță, că indiferent de concepte filozofice sau de incursiuni literare, o operă de artă nu-și pierde caracterul intuitiv, sau una de cugetare pe cel intelectiv. Cunoaștem această opinie la care și subscriem pentru a nu spune, și mai simplu, că ultimul studiu al d-lui Tudor Vianu rămîne, totuși, unul de cercetare și de luminoasă expunere în domeniul științei frumosului. Dacă, pe de altă parte, un studiu de pură estetică, presupunînd că lucrul e cu putință, s-ar exclude din galeria actualităților strict literare, lucrările d-lui Tudor Vianu, chiar și aceea despre care referim astăzi, deși de o natură doctă și doctrinară, cultivă un neîntrerupt contact cu literatura, cu arta și cu nenumăratele lor pilde. D-l Tudor Vianu unește, astăzi, după ce le-a exprimat în parte, cele două registre — al criticului literar și al esteticianului. [...]

Evident, accentul acestei lucrări cade pe studiile, erudite și clare, în care d-l Tudor Vianu dezbate, istoric și critic, probleme ca «eternitatea și vremelnicia artei», «emoție și creație artistică», «psihanaliza și teoria artei» și mai cu seamă studiile de o limpede expunere și de perfectă informație: *Idei noi despre sentimentul estetic* sau *Autonomizarea esteticii*. Căci a fost și este unul din cele mai bogate în sugestii drumuri, acela al succesiunii teoriilor despre artă sau al succesivelor tendințe de autonomizare a esteticii. D-l Tudor Vianu își cantonează cercetarea, deocamdată, în bibliografia germană, culminînd în directiva fenomenologică, ce izbutește să elibereze esteticul din stratele eterogene și de variate contingențe, sub care se învăluie adesea fenomenul artistic, și să descătușeze estetica de tirania aderențelor psihologice, sociologice etc. Disocierea elementelor cultural-istorice în artă de cele pur estetice este încă unul din cîștigurile pline de consecințe ale acelei mișcări de autonomizare a esteticii. Cu ea intră în cercetările despre artă și esența ei un vîrf de compas mai indulgent, tocmai pentru că și-a fixat obiectivele și și-a tras, pentru sine, hotarele. Un criteriu relativist, comprehensiv și critic, va dirija viitoarele investigații și încheierea d-lui Tudor Vianu este, așadar, perfect valabilă, cînd spune: «...este sigur că estetica viitorului va renunța la forma dogmatică pe care o producea în trecut tendința de a generaliza pe temeiul unuia singur dintre momentele artei. Estetica viitorului este mai probabil că va lua forma critică, conștientă de multiplicarea internă a fenomenului și tolerantă față de oricare din metodele care își pot aduce foloasele lor.» Estetica merge, așadar, către îmbinarea celor două perspective: a

intuirii esențelor estetice ideale și a comprehensiunii valorilor estetice concrete, și, dacă ne este îngăduit a spune, d-l Tudor Vianu se înscrie de pe acum în rîndul acelora ce favorizează mai curînda împlinire a acelui destin al esteticii.

Incursiunile sale în istoria literelor și artelor universale, exemplificările bogate în care cititorul ia cunoștință cu spiritul subtil și informat al criticului și esteticianului de astăzi, încîntă și lămuresc atîtea puncte obscure sau pur și simplu falacioase."

Din cronica semnată de C. Noica (în *Revista de filozofie*, nr. 3-4, iulie-decembrie 1931, p. 347-348) merită să fie reținute observațiile generale (comentariile în legătură cu aproape fiecare studiu din volum reducîndu-se la rezumare, citare sau parafrazare) :

„Ultima lucrare a d-lui Tudor Vianu cuprinde o serie de studii care, deși scrise cu interese de gîndire diverse, sînt perfect convergente. Nu faptul elementar că toate studiile intră în sfera de discuție a disciplinei estetice prilejuiește această convergență, ci faptul, mai unic și mai prețios, că discuțiile d-lui Tudor Vianu se angajează într-o manieră proprie, cu rezultate proprii. D-l Vianu a pornit aproape întotdeauna, în lucrările sale, de la perspectiva istorică a problemelor discutate, pentru a ajunge, apoi, la perspectiva științifică a disciplinei pe care o frecventează. E un fapt pe care-l relevează deopotrivă de deosebit *Dualismul artei*, ca și recenta d-sale lucrare. Nimic nu i se pare mai bine asigurat decît situarea unei probleme în istorie. Cînd începe o discuție, d-l Vianu n-are încă puncte de vedere. O propune perfect obiectiv, fără nici un interes subiacent și fără cea mai mică demascare a originalității d-sale de gîndire. Cînd însă, mai tîrziu, autorul își va denunța propriile sale convingeri, acestea nu vor rezulta dintr-o pornire dogmatică, atribut al punctelor de vedere brutal puse, ci vor crește dialectic, din însuși mersul firesc al argumentelor, contradicțiilor și soluțiilor posibile istoricește. Este poate aci o elegantă modestie de gîndire. Dar este, mai ales, semnul unei fecunde activități științifice, deși în fond plină de originalitate. [...] D-l Vianu îndreptățește convingerea că e pe drumul unei cercetări mai largi și mai sistematice care să constituiască însuși sistemul d-sale de estetică. Îl așteptăm, cu atît mai mult că ni-l făgăduiește în prefața lucrării d-sale. Dar îl așteptăm mai ales fiindcă știm că ni-l va da.

Dar considerația cărții d-lui Vianu nu poate sfîrși aci. Trebuie să amintim despre stilul lucrării, literar și totdeodată științific, bogat și totuși reținut. Fraza d-lui Vianu are o sonoritate specială. Te aștepți cîteodată să-și rupă încheieturile și să se reverse retoric. Dar d-l Vianu își stăpînește prea bine ideile pentru a nu ști să-și stăpînească și cuvintele, și lirismul acela reținut, pe care-l ghicești uneori sub rîndurile d-sale, este desigur vocea poetului de altădată, acoperit de omul de știință, de idei și austeritate de astăzi."

O încercare de definire a esteticianului aflat „în pragul unui sistem propriu" este și cronica lui Petru Comarnescu (în *Azi*, nr. 1 din 1 martie 1932), din care am citat mai sus un fragment referitor la *Emoție și creație artistică :*

„Culegerea aceasta de eseuri dense și consistente tratează în chip sistematic relațiile dintre artă și frumos, atît cît acestea sînt cuprinse în hotarul preocupărilor esteticii. În acest chip se degajă marea grijă de sistem și consistență a autorului, pe care cartea de față îl înfățișează în pragul unui sistem propriu. Din curentele care au predominat și stăpînesc încă în estetică, autorul argumentează declinul unora și temeinicia altora. [...] D. prof. Vianu este înclinat mai curînd către o prudentă și complementară considerare a contribuțiilor aduse de diversele teorii expuse amplu de d-sa. [...] Cît privește știința esteticii, acesteia d. Tudor Vianu îi degajă tendințele de autonomizare precum și de înflorire, datorită metodei fenomenologice (aceea care descrie obiecte estetice ideale), înviată și, într-un sens, corectată sau, mai exact, împlinită de simțul devenirii istorice. Estetica viitorului are, deci, după autor, misiunea de a întruni noua perspectivă fenomenologică cu perspectiva devenirii temporale ; adică de a efectua judecarea formelor estetice esențiale în legătură cu dinamismul istoriei. Această metodă nu este străină autorului studiului *Dualismul artei* și nici al eseurilor din volumul prezent. [...]

La lumina perspectivelor de interrelație între formele estetice și devenirea lor istorică și socială, autorul prezintă, uneori, frumoase și convingătoare interpretări. [...]

În total, culegerea de eseuri științifice a d-lui Vianu are meritul de a prezenta închegarea atitudinilor autorului într-o coerentă și unitară poziție sistematică, susținută cu multă temeinicie logică și bogăție de cunoștințe, pentru cititor fiind totodată și o nimerită ocazie de informare amplă și serioasă cu problematica unei științe atît de interesante ca estetica."

Filozofie și poezie

Volum apărut în 1937, la Editura Familia, Oradea. Din cele cinci studii care îl compun (împreună cu o introducere), patru fuseseră publicate mai înainte în reviste: *Filozofie și poezie* — în *Gînd românesc*, nr. 10, octombrie 1935, p. 449-457; *Poezie și mitologie* — în *Revista de filozofie*, nr. 4, octombrie-decembrie 1935, p. 333-343; *Filozofia ca poezie* — în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 4, aprilie 1936, p. 71-80; *Interpretarea filozofică a poeziei* — în *Arhiva pentru reforma și știința socială*, nr. 2 din 1936, p. 1190-1197.

În 1943, Vianu republică (la Editura Casa Școalelor) volumul *Filozofie și poezie* într-o altă carte cu același titlu, dar care mai cuprinde *Idealul clasic al omului* (volum apărut în 1934) și alte studii, dintre care două de estetică (*Permanența frumosului* și *Semnificația filozofică a artei*), pe care le includem în sumarul volumului de față. O nouă ediție, cuprinzînd și aceste două texte din urmă, a apărut în 1971, la Editura Enciclopedică română, cu un studiu introductiv de Mircea Martin. Retipărim deocamdată, urmînd criteriul cronologic, cuprinsul volumului *Filozofie și poezie* din 1937, reproducînd textul din ultima ediție antumă (1943).

Dintre relativ numeroasele comentarii critice în legătură cu acest volum, cel mai consistent este articolul lui Octav Șuluțiu din *Familia*, nr. 10, decembrie 1937, p. 84-86:

„Opera de estetician a lui Tudor Vianu e prea largă și prea adîncă pentru a forma obiectul unei simple recenzii. De aceea am ezitat multă vreme și mai amîn încă o dare de seamă a *Esteticii* sale, vastă operă de erudiție, de sistematică punere la punct a tuturor problemelor estetice și de originală expunere și, în același timp, nuanțare a multora dintre ele. E în această sfială față de această operă, a cărei valoare de complexitate estetică și de completitudine în specialitate o pot afirma, ceva din teama lipsei de erudiție care să egaleze perfecta și inegalabila, la noi, orientare în materie a autorului, dar și, totodată, sentimentul durabilității care face ca *Estetica* lui Tudor Vianu să iasă din actual prin permanență și perpetuă actualitate, o discuție asupra ei putînd fi oricînd întreprinsă.

Înaintea *Esteticii*, Tudor Vianu a edificat o întreagă bibliografie de preocupări și discuții estetice, între care *Dualismul artei*, *Arta și frumosul* sau *Idealul clasic al omului* erau tot atîtea jaloane puse în vederea încununării monumentale pe care le-a dat-o *Estetica*. *Filozofie și poezie* se adaugă operelor estetice în care autorul tratează probleme speciale în estetică, adăugînd un nou suport și, în același timp, noi aspecte operei sale estetice și *Esteticii* sale monumentale.

Filozofie și poezie pune problema raporturilor dintre cele două activități creatoare ale spiritului omenesc, problemă care a ațîțat facultățile dialectice ale filozofilor, esteticienilor și artiștilor din toate timpurile, dar mai ales a acelora de la romantism încoace. Problema e dacă între filozofie și poezie se poate stabili vreo legătură, vreo identitate, fie în ce privește conținutul, fie în ce privește sensul lor.

Era evident că concluziile nu puteau merge în direcția unei identități de conținut, ceea ce ar fi făcut superfluă una sau cealaltă din cele două activități. Rămînea identitatea de sens, care există. Autorul ne arată, pe bună dreptate, cum filozofia și poezia se întîlnesc în absolut, pe care ambele caută să-l reveleze cu mijloacele lor deosebite. El afirmă «unitatea latentă a filozofiei cu poezia, ca unele care cresc din aceleași rădăcini și urmează aceluiași elan». Rădăcinile filozofiei ca și ale poeziei se găsesc în nevoia omului de absolut și elanul către acesta e caracteristic ambelor. Numai că fiecare folosește alte căi; filozofia se folosește de idee, pe cînd poezia de imagini și de intuiții: «...același conținut de valori spirituale poate fi exprimat fie prin intuițiile poeziei, fie prin abstracțiile filozofiei».

E interesant că ideea «de exprimare a absolutului», pe care o atribuie Tudor Vianu atît filozofiei cît și poeziei, se poate apropia foarte bine de ideea «revelării misterelor» a lui Lucian Blaga. Și pentru Blaga, atît construcția filozofică

cît și poezia sînt mijloace deosebite ale spiritului întru revelarea unor mistere, adică, în ultimă analiză, a unui absolut. Nu e vorba desigur de nici o influențare reciprocă, atît *Filozofie și poezie* cît și *Geneza metaforei* fiind opere ce au crescut separat, fără ca autorii să aibă cunoștință unul despre munca celuilalt. Dar cred că apropierea se poate face, și asta nu poate decît să întărească valoarea pozitivă a teoriei Deaîtfel, Tudor Vianu nu și-a spus încă părerea despre opera de estetică și de filozofie a culturii elaborată de Blaga, dar va trebui să o facă. Va trebui să-și precizeze punctul de vedere față de o poziție estetică nouă și așteptăm cu multă curiozitate critica pe care Tudor Vianu o va întreprinde esteticii lui Lucian Blaga.

Filozofie și poezie cuprinde, pe lîngă precizarea unei poziții, și istoricul problemei. [...]

Dacă în *Filozofie și poezie* autorul n-a epuizat o problemă — nici o problemă neputînd fi epuizată, ci rămînînd susceptibilă de noi soluții — în schimb se poate mîndri că i-a dat soluția cea mai apropiată de adevăr, aceea care poate întruni cele mai multe sufragii intelectuale. Identitatea în absolut a filozofiei și poeziei și autonomia mijloacelor de care fiecare dispune nu pot fi decît rodnice pentru amîndouă. Nu e deci nici un pericol ca una să o facă inutilă pe cealaltă, deși ambele sînt fețele deosebite ale unei aceleiași nevoi spirituale.

Cu claritatea și sistema în care e expusă problema, cu puritatea expoziției, *Filozofie și poezie* adaugă încă o operă indispensabilă cercetătorului estetic român."

Menționăm, de asemenea, un articol al lui Anton Dumitriu (în *Lumea românească*, nr. 219, 9 ianuarie 1938, p. 2), din care transcriem partea care ni s-a părut mai interesantă :

„D. Tudor Vianu, un gînditor de aleasă substanță, un filozof cu frumoase și originale resurse, unul dintre fruntașii culturii și cugetării românești, ne-a mai dăruit o operă, care vine ca un corolar la masiva d-sale lucrare *Estetica*, publicată în două volume nu demult. D. Tudor Vianu este un estetician și un făuritor de școală în țara noastră, și numai de la d-sa se poate spune că estetica începe în România. Cîteva generații tinere s-au format la școala d-sale, și mulți

tineri care se ridică astăzi pe urmele maestrului lor sînt creația profesorului Tudor Vianu.

D. T. Vianu urmărește în *Filozofie și poezie* să aducă o viziune a lumii nu pe baza unei specialități care să facă să încapă existența în îngustimea ei, ci, stabilind o asociație între diferitele viziuni, religioasă, filozofică, artistică, voiește să alcătuiască o figură a realității mult mai complexă, mult mai bogată, privită deodată din mai multe unghiuri. O specialitate acordă numai o singură dimensiune lumii și descripției ei, și prin aceasta o sărăcește : încercarea d-lui Tudor Vianu seamănă cu acea a neogeometrilor, a geometrilor neeuclidieni, care aduc figurile geometrice într-un spațiu cu mai multe dimensiuni, în care bogăția amănuntelor lor se desfășoară în fața ochilor, de unde rămînea ascunsă cînd viziunea lor se proiecta pe un simplu plan euclidian."

Construcția obiectului în estetică

A apărut mai întîi în *Revista Fundațiilor regale*, nr 3, martie 1937, p. 629-639, apoi în *Studii de filozofie și estetică*, Editura Casa Școalelor, 1939, p. 95-110, de unde îl reproducem.

Asupra ideii de perfecțiune în artă

Textul, reprezentînd comunicarea făcută de Vianu la al II-lea Congres internațional de estetică (Paris, 8-11 august 1937), a apărut mai întîi în *Revista de filozofie*, nr. 3, iulie-septembrie 1937, p. 251-255, apoi, în traducere franceză *(Sur l'idée de perfection dans l'art)*, în lucrările Congresului amintit : *Deuxième Congrès international d'Esthétique et de Science de l'art*, vol. I, Paris, 1937. Inclus de autor în *Studii de filozofie și estetică*, 1939, p. 87-94. Republicat, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972. Reproducem textul din *Studii de filozofie și estetică*.

Artă și natură

Apărut mai întîi în *Athenaeum*, nr. 2, aprilie-iunie 1938, p. 134-139, apoi în volumul *Studii de filozofie și estetică*, 1939, p. 145-154, de unde îl reproducem, Republicat, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Despre cîteva prejudecăți estetice

Apărut mai întîi în *Simetria*, nr. 2 din 1940, p. 17-22, apoi în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*. Editura Tradiția, 1946, p. 77-82, de unde îl reproducem. Republicat, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Permanența frumosului

Publicat mai întîi în *Curentul literar*, nr. 123, 9 august 1941, p. 1, 2, apoi în *Filozofie și poezie*, 1943, p. 238-244, de unde îl reproducem. Retipărit, postum, în volumul *Filozofie și poezie*, 1971.

Semnificația filozofică a artei

Apărut mai întîi în *Ramuri*, nr. 3-6, iulie-decembrie 1941, p. 93-102, apoi în *Filozofie și poezie*, 1943, p. 45-64, de unde îl reproducem. Republicat, postum, în volumul *Filozofie și poezie*, 1971.

Retipărirea cărții din 1937 în cuprinsul volumului din 1943, care-i preia titlul – *Filozofie și poezie* — și în care sînt integrate și aceste două studii *(Permanența frumosului* și *Semnificația filozofică a artei)*, prilejuiește cea dintîi analiză temeinică a ei, datorată lui Adrian Marino, pe care o reproducem din *Viața românească*, nr. 1-2, ianuarie-februarie 1945, p. 178-183 :

„Expunerea rezultatelor obținute disociativ de dl. Tudor Vianu ar fi, fără îndoială, anulată de la început dacă ne-am pierde într-o rețea de fapte nesemnificative pentru clarificarea generală a problemelor discutate. In mod evident, estetica românească avea nevoie de cîteva precizări stringente și în acest domeniu, prea copleșit de eseismul dubios, de articolul de gazetă și de «intuiționiștii» cafenelelor. Ca tot ce întreprinde cercetătorul, volumul închinat relațiilor dintre poezie și viziunea filozofică a lumii se bucură de aceeași utilitate evidentă, nu totdeauna bine pusă în lumină. Problema este dezbătută sistematic, informat și de la o înaltă atitudine intelectuală, configurarea vederilor personale făcîndu-se discret, organizat, dar nu cu mai puțină fermitate. Preocupat mai mult de reliefarea analogiilor de substanță decît de eventuale diferențieri, discuția d-lui Tudor Vianu se va situa cu necesitate într-o justă perspectivă de disociere a valorilor, atît de proprie gîndirii contemporane, dealtfel cu totul curentă în estetică. Deci, nu putem fi deloc surprinși dacă aflăm că esteticianul renunță deliberat la anumite date metafizice ale problemei — părăsind înțelegerile antice, cu respectivele corelații dintre ideea de frumos și bine — pentru o analiză discursivă, experimentală și modernă. Vor fi amintite doar cîteva poziții istorice aparținînd de predilecție gîndirii romantice, toate însă de natură a ne conduce treptat la ieșire, într-o atmosferă ceva mai familiară sensibilității actuale.

Credincioși punctului de vedere sintetic, vom reține că — în romantism — analogiile întrevăzute se limitau în esență la apăsarea unei profunde identități de conținut și la o destul de vagă modalitate comună de organizare interioară, dar și de expresie. Se accentua fie pe ideea unei corespondențe de substanță metafizică, atît filozofia cît și poezia participînd la absolut prin intermediul ideilor platonice, față de care ambele domenii ale spiritului nu sînt decît niște simple «aparențe», eternele modele ale lucrurilor substituind un conținut metafizic comun, fie pe existența unui «principiu dinamic-spiritual care însuflețește poezia, după cum sufletul animă organismele naturale» (p. 19). Schelling procură toate textele lămuritoare, ambele perspective de răsfrîngere ale absolutului ducînd treptat la ideea unei anumite ierarhizări. Dacă absolutul poate fi comunicat printr-o dublă expresie, reflexia filozofică constituind cel mai adecvat mijloc, este evident că arta va datora infinit mai mult filozofiei decît filozofia artei. Arta participă și ea la sfera absolută a spiritului, însă nu poate comunica din acest cuprins decît în măsura îngăduită de mijloacele sensibile pe care le folosește. Domeniile se suprapun doar în parte, în termenii idealiști «cugetarea întrecînd în zbor arta».

Tema «morții artei» prin progresele rațiunii filozofice este, dealtfel, tipic hegeliană, dezvoltarea cu totul firească și amplificată a poeziei dovedind ulterior lipsa ei de reală perspicacitate, neagra profeție nerealizîndu-se. Dacă situația se prezintă astfel, nu este oare adevărat că între cele două

zone nu există, în realitate, nici un fel de raport esențial, de substanță ? Dl. Tudor Vianu nu împărtășește însă această concluzie, poate prea radicală, domnia-sa — înainte de a da o decizie — amintind în prealabil de cîteva reacțiuni ale esteticii sec. al XIX-lea în fața negativei teze hegeliene. Soarta lor este instructivă, atît teoria gratuită și formalistă a «artei pentru artă», cît și poezia filozofică, de un conținut speculativ, dovedindu-și în cele din urmă «sterilitatea». «Valoarea filozofică a poeziei este un efect care se obține fără nici o încordare pedantă», scrie dl. Tudor Vianu, subliniind cu toată convingerea că «în cel mai simplu cîntec de Goethe se luminează o înțelegere a lumii, care contaminează și fructifică pe a noastră» (p. 27).

Totuși, esteticianul nu poate deloc să se opună la o simplă identitate de conținut, întrevăzînd totodată și existența unei rădăcini subterane comune. După dl. Tudor Vianu, relația poate fi stabilită numai pe terenul unui anumit «elan către totalitate și necondiționat care le străbate deopotrivă» (p. 27), analiza punînd în lumină prezența unei fundamentale unități latente. Poezia și filozofia cresc dintr-o rădăcină comună, în sensul unui elan interior, dezvoltîndu-se apoi în direcțiuni diferite. «Forme înrudite dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și atingîndu-se în absolut, fără să se determine temporal, nici una din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă» (p. 28). Problema a putut fi pusă și în alți termeni, reținînd deocamdată o primă precizare a poziției d-lui Tudor Vianu, de o deosebită claritate și consecvență față de premisele filozofice invocate.

Alături de vederile atît de fine ale lui Gautier și de masivele poeme tip Sully Prudhomme, respectiv «arta pentru artă» (expresie tocită și cam școlară) și compunerea în versuri, suprasaturată de concepte, sensibilitatea estetică a veacului anterior găsise un al treilea mijloc de înviorare a poeziei. Amintirea vechilor izvoare ale oricărei poezii constituie o formulă cel puțin tot atît de eficientă, reapropierea de mit și legendă (Nietzsche, Wagner) dovedindu-se deosebit de rodnică. Romanticii au speculat insistent o astfel de idee, vechea și uimitoarea intuiție a lui Vico ajungînd la o neașteptată celebritate. Dacă poezia este produsul fanteziei creatoare, iar «fantezia» în dezvoltarea spi-

ritului este anterioară fazei logice și conceptelor, apare evident că mitul (produs specific al acestei epoci) nu poate constitui decît cel mai cristalin izvor al oricărei creații. Umanitatea, în faza mitologică, participă la o perioadă pur creatoare, valoarea poetică a tuturor producțiilor intuitive decurgînd tocmai din această auroră a conștiinței umane, nesupusă încă nici unei constrîngeri raționale.

Filozofia romantică (frații Schlegel, Schiller, Schelling) profesa idei asemănătoare, existența unei poezii a miturilor fiind afirmată odată cu primul organ al romantismului german, revista *Atheneum*. Ca totdeauna, informația d-lui Tudor Vianu este de cea mai bună calitate, documentarea fiind făcută cu deosebită amploare și certitudine. Se pare totuși că Vico sau filozofii romantici amintiți nu-și pot revendica o deplină originalitate. Și în acest domeniu, spiritul grec intuise problema într-un mod fundamental, în *Tratatul despre stil* (II, 76) al lui Demetrios, întîlnind în acest sens propoziții cu totul surprinzătoare, probabil necunoscute unui A. W. Schlegel: «...vechile mituri sînt o parte din arta poeților...» sau: «...și un mit, dacă-i introdus cînd trebuie, are farmec...» (III, 157). Elinii gîndiseră, conform butadei, absolut tot ce se putea gîndi, cazul poeziei mitologice fiind cunoscut și oarecum clarificat încă din timpul nobilei Elade... Întrezărind, în același timp, și esența metafizică a mitului, Nietzsche avea să dea o nouă strălucire acestor idei, în fond atît de vechi, afirmînd cu tărie existența unei valori permanente, din plin generatoare în ordinea creației. Mitul înlesnește restaurarea unui universal sentiment metafizic al vieții, de natură a fructifica spiritul unei întregi culturi, punîndu-ne în contact — sub forma unei anumite «trăiri» — cu substratul etern și esențial al realității. Poezia capătă, în felul acesta, impulsiunea unui nou suflu, efectivele negative ale raționalismului fiind oarecum îndepărtate. Creatorul era îndemnat să se reîntoarcă la rădăcinile organice ale vieții, experiența poetică irațională, specifică fazei prelogice a umanității, constituind un izvor elementar și etern de poezie.

Analiza poeziei zisă «filozofică» va constitui o altă etapă din procesul general de clarificare întreprins de dl. Vianu, supusă, în mod asemănător, unor discuții la fel de utile. Distingînd între poeme care folosesc idei «cu intenția de-

liberată de a ne îndoctrina» și producțiuni versificate «în care conținutul de idei este latent și neformulat în întregime» (p. 46-47), preferința esteticianului va înclina cu finețe către cea de-a doua categorie, nu înainte însă de a încerca o anumită legitimare de ordin dialectic. Dacă primul caz, în esență, este reductibil la problema poezie-proză (idee doar în mod vag sugerată de dl. Tudor Vianu), formula unui conținut latent de idei nu poate fi dedusă decît din aceeași credință referitoare la o unitate de esență metafizică, pusă anterior în cea mai plină lumină: «Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicîndu-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filozofia» (p. 49). Este vorba deci de menținerea consecventă a unui ferm paralelism stabilit de la început, dl. Tudor Vianu intuind primejdia unei îmbinări de modalități diferite. Poezia este totuși în măsură «de a vehicula intuițiile supreme ale spiritului, chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulărilor didactice» (p. 50), prin simplul său gest al experienței inefabile. «Experiența poeziei deschide perspective către viața supremă a spiritului» (p. 51), participarea la școala poeziei «pure» și a abatelui Bremond fiind vădită, din plin recunoscută prin citate.

În realitate, concluzia este numai aparent modernă, Ed. Poe și o întreagă serie de teoreticieni anteriori (amintiți odată cu alte scopuri de dl. Tudor Vianu, în studiul său *Începuturile iraționalismului modern*, *Studii de filozofie și estetică*) profesînd idei de o uimitoare asemănare. Absolutul poate fi convertit în poezie pe calea intuitivă, pentru a dobîndi o valoare poetică «ideile» avînd nevoie de o prelucrare în conținuturi afective (p. 53). Un teoretician cu gustul distincțiilor absolut netezi ar găsi acum un prilej nimerit de a trage o nouă linie de hotar între cele două domenii ale spiritului, amintind totodată că dl. G. Călinescu, în analiza poeziei lui Eminescu, notase și d-sa că «ideile sînt convertibile în poezie dacă sînt trase în mituri», prin sensibilizare, dramatizare și personificare adecvată. Înainte de a regrupa critic toate ipotezele propuse, pentru însăși clarificarea poziției d-lui Tudor Vianu este de reținut formularea generală și sintetică a întregii discuții anterioare. În cele din urmă, esteticianul român va stabili un raport final de subordonare dedus din stăruitoare și aparent reale analogii dintre cele două forme de creație... «Căci pe cînd poezia ni s-a dovedit că poate atinge, în direcția aprehendării absolutului, instituțiile cele mai înalte, fără să împrumute conținuturile abstracte ale filozofiei, aceasta din urmă, în formele ei mai evoluate, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei. Putem concepe o poezie fără filozofie, dar nu și o filozofie fără poezie...» (p. 70), «Filozofia și poezia sînt manifestări paralele în suprafață și convergente în adîncime», punctul de întîlnire avînd loc în sfera absolută: filozofia rămîne încercarea de a cunoaște absolutul. «Poezia adevărată și marea poezie pătrunde și ea pînă în sfera absolutului, pe care îl mijlocește însă nu atît în forma cunoașterii, cît în aceea a experienței, și nu prin ajutorul rațiunii și al conceptelor, ci prin acela al fanteziei și al intuițiilor» (p. 72). Aceasta este concluzia ultimă a cercetării d-lui Tudor Vianu, producerea tuturor citatelor avînd rostul de a reface schematic un articulat și bine gîndit șir de idei. Amintirea celorlalte înțelegeri propuse, în vederea unei opțiuni oarecare, nu poate fi făcută decît în același mod foarte succint, notele de față înlesnind, măcar în intenție, luarea unor anumite deciziuni, integral supuse aprofundărilor viitoare.

Viziunea antică, specifică filozofiei lui Platon (*Sofistul*, *Republica*), referitoare la celebre și fundamentale deosebiri finaliste, nu pare deloc să fi reținut pe dl. Tudor Vianu, părăsirea criteriilor etice fiind din partea d-sale totală. Propozițiile antice tipic platoniene (arta stîrnește «pasiunile», în timp ce filozofia le calmează, arta urmărind plăcerea, spre deosebire de filozofie, care este preocupată doar de adevăr, bine sau de util etc.) nu mai pot fi astăzi înregistrate decît ca documentare istorică... Desemnînd universalul ca obiect al poeziei (*Poetica*, IX), Aristot avea să dea problemei o nouă soluție, tot atît de răsunătoare, dar la fel de părăsită în estetica modernă. Departe de a recunoaște o identitate de obiect, sensibilitatea contemporană este mai curînd îndemnată să vadă în poezie domeniul tipic al individualului, filozofia constituind în realitate singurul

«specialist» recunoscut al universalului. Capitolul apologiilor va număra şi cîteva contribuţii recente, de care poziţia d-lui Tudor Vianu nu poate fi integral străină, stabilirea unor substanţiale asociaţii fiind în cele din urmă posibilă. Existenţa unui substrat comun a fost întrevăzută şi altfel decît în legătură cu elanul către totalitatea sau participarea la absolut, pusă atît de bine în lumină de către esteticianul român. Iraţionalismul modern avea să lanseze mitul unei filozofii lirice, organice, cu rădăcini puternice în subiectivitatea eului, de unde porneşte în acelaşi timp şi izvorul autentic al poeziei. Prin Pascal, Kierkegaard, ideea ajunge într-un tîrziu la Unamuno, unde capătă o celebră formulare. În estetica românească, pentru a da un exemplu mai la îndemînă, Emil Cioran (*Pe culmile disperării*, p. 48), între atîţia alţii, va profesa cu entuziasm înţelegeri asemănătoare, străine de spiritul d-lui Tudor Vianu, nu mai puţin semnificative pentru stadiul contemporan de relaţie al celor două zone distincte.

Nu acelaşi lucru s-ar putea susţine şi despre vederile lui Keyserling sau Paul Valéry, de un ecou atît de binevenit în textul d-lui Tudor Vianu... În *Léonard et les philosophes* (*Variété*, III, p. 143-194), Paul Valéry interpreta cu strălucire filozofia asemenea unui act particular de invenţie, creaţia filozofică fiind concepută ca avînd profunde analogii cu opera de artă. Preocupări comune de construcţie, sensibilitate, dar mai ales de expresie şi limbaj (*«La parole, moyen et fin du philosophe...»*, p. 178) veneau să sprijine aparent paradoxala afirmaţie. Ideea este tipic valéry-istă, la dl. Tudor Vianu regăsind doar cîteva consideraţii asemănătoare despre necesitatea unei elaborări armonice a întregului sistem filozofic: «Construcţia lui presupune afirmaţii iraţionale ale unor valori, gesturi de opţiune între mai multe soluţii posibile şi o lucrare de rotunjire şi întregire a totalului care sînt identice în esenţa lor cu actele fundamentale ale creaţiei artistice» (p. 64). În acelaşi spirit sînt şi excelentele formulări în jurul modalităţii artistice de expresie şi mai ales despre rolul subiectivităţii imaginative (ilustrat şi mai sus) în desfăşurarea unei filozofii cu adevărat hotărîte de a traduce absolutul în propoziţii distincte: «Fără spirit poetic, speculaţia filozofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei... Rolul imaginaţiei poetice în cercetarea filozofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenţia poeziei în filozofie este un efect al limitelor raţiunii şi trebuie primită ca atare» (p. 68). Evitarea abuzurilor este în acelaşi timp energic recomandată (aluzii anti-Blaga ? — p. 69-70), configurarea ultimelor relaţii întrevăzute ducînd la încheierea că pentru dl. Tudor Vianu raportul filozofie-poezie, departe de a fi inexistent sau superficial, se dovedeşte tot mai complex şi mai plin de interpătrunderi organice.

Care este în realitate adevăratul raport ? Sprijinindu-ne pe Croce, putem afirma cu tărie că problema se reduce în esenţă la relaţia concept-intuiţie, deci la o eterogeneitate absolută şi la nici un fel de asociaţie reală. Unicul obiect al filozofiei este conceptul, universalul, dar nu individualul (*Estetica*, cap. III) care formează esenţa artei. Poezia, vorbind foarte schematic, este intuiţie, emoţie, imaginaţie, metaforă, inefabil, filozofia fiind reflexiune, preocupare logică şi conceptuală. Dilema fusese rezolvată în acest sens încă din sec. XVIII, Vico făcînd, cu genială anticipaţie, toate discriminările necesare. Pentru acest gînditor, filozofii reprezentau «raţiunea», în timp ce poeţii ilustrau «simţurile» umanităţii. Imaginea lui Vico apare lui Croce încă valabilă... Dar problema poate fi pusă şi altfel. Curentul purist şi formalist al poeziei moderne, negînd poeziei orice conţinut, va îndepărta de la sine recunoaşterea, de pildă, a unei eventuale aspiraţii către absolut, cuprinsul de idei, fie şi difuze, nefiind deloc recunoscut. Este anulată în felul acesta şi credinţa că poezia poate formula o anumită concepţie despre lume, teoria unei funcţii epistemologice a artei, unitare şi coerente, căpătînd o nouă şi grea lovitură. Cel mult dacă s-ar putea susţine existenţa unei forme imperfecte şi fragmentare de cunoaştere, oarecum apropiată intuiţiei mistice (Bremond). Între toate aceste tendinţe, dl. Tudor Vianu a ocolit orice soluţie prea categorică, preocupat de a îndulci asperităţile, stabilind cu grijă o reţea deasă de corelaţii, construcţia înaintînd prudent şi metodic, formula revoluţionară fiind din principiu evitată. De multe ori, dl. Tudor Vianu surprinde analogii reale,

valabile cel puțin în ordinea gratuitului, cunoașterea noastră ieșind în orice caz sporită cu o serie de disociații și cu o informație de cea mai bună calitate. Acest lucru se poate spune despre foarte puține studii românești...

Volumul de față prezintă și alte aspecte, anumite eseuri mai vechi fiind acum reeditate sub aceeași specie a discuției generale. *Către o concepție estetică a lumii* cuprinde o serie dintre cele mai bune pagini de sinteză scrise vreodată de dl. Tudor Vianu, pline de implicații filozofice, rezervîndu-ne de pe acum dreptul unui amplu comentariu, care nu poate avea loc într-un cadru atît de restrîns. Studiile grupate sub titlul de *Filozofi și poeți* (Goethe, Nietzsche, Croce, Paul Valery, Pârvan etc.) relevă același spirit puternic rezumativ, analist, aspirînd la cercetarea genetică și la biografia interioară. Metoda d-lui Tudor Vianu capătă treptat tonalitatea specifică, expunerea însușindu-și un caracter pronunțat sistematic, istorizant, de o mare claritate în formulare, cu păstrarea tuturor soluțiilor anterioare valabile. Efortul de informație este deosebit, pagina d-lui Tudor Vianu aducînd totdeauna un plus de cunoaștere erudită. În tînăra și atît de imperfecta noastră cultură, unde, într-o teză de doctorat în estetică, evident, susținută și acceptată, s-a putut afirma candid că versurile, celebre dealtfel, ale lui Verlaine din *Art poétique* : *«De la musique avant toute chose».* aparțin lui Mallarmé, erudiția și disociațiile atît de solide ale d-lui Tudor Vianu pot aspira cu drept cuvînt la exemplaritate..."

Estetica materialelor

A apărut mai întîi în *Simetria*, nr. 4 din 1941/2, p. 53-62, în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, 1946, p. 119-129, de unde îl reproducem.

Stare poetică și formă poetică

Apărut mai întîi în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 1, ianuarie 1945, p. 148-154, apoi în *Figuri și forme literare*, Editura Casa Școalelor, 1946, p. 168-176, de unde îl reproducem.

Eul poetic

Publicat în *Figuri și forme literare*, Editura Casa Școalelor, 1946, p. 13-20, de unde îl reproducem.

Trei momente din istoria conștiinței estetice

Publicat în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, 1946, p. 83-93, de unde îl reproducem. Retipărit, postum, în volumul *Fragmente moderne*, 1972.

Cîteva observații la deschiderea unui curs

Publicat în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, 1946, p. 94-110, de unde îl reproducem.

Tezele unei filozofii a operei

Studiu publicat întîia oară în *Postume*, cu o postfață de Ion Ianoși, Editura pentru literatură universală, 1966, p. 165-205. Reproducem textul după manuscrisul aflat în arhiva familiei Vianu. „La Belgrad, în 1947, cînd mă găseam spre sfîrșitul însărcinărilor mele în acest oraș, ca ambasador al țării, am așternut cîteva din *Tezele unei filozofii a operei,* dar această lucrare a rămas neterminată", aflăm din schița de autobiografie intitulată *Idei trăite* (vezi volumul I al ediției de față, p. 131). Neterminate în martie 1958, cînd e dată autobiografia citată, *Tezele unei filozofii a operei* existau în forma pe care o republicăm încă din 1947 (vezi ms. redactat exclusiv pe foi cu antetul Ambasadei române din Belgrad, avînd următoarea foaie-copertă autograf : „Biblioteca de filozofie românească, Tudor Vianu, *Tezele unei filozofii a operei*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1947"). Reîntors de la Belgrad, Tudor Vianu a preluat părți întregi din lucrarea sa în cursul *Ideea de operă în filozofia generală și în estetică*, ținut în anul universitar 1947—1948 (și care a fost

litografiat). Existența unor diferențe stilistice între manuscris și curs ne poate face să presupunem că lucrarea a continuat a fi elaborată în România, presupunere care vine în contradicție însă cu precizarea anului de pe foaia copertă a manuscrisului. O altă contradicție constă în faptu. că *Tezele* erau atît de precis destinate publicării (menționarea chiar și a editurii), dar autoru' le consideră (mai tîrziu) neterminate. În adevăr, lipsește *Tezelor* obișnuitul capitol concluziv specific modului de a-și concepe operele al lui Tudor Vianu. Un plan al lucrării, inexistent sau nedescoperit încă, ar putea lămuri măcar această întrebare. Textul „definitiv" se caracterizează, în comparație cu acela al prelegerilor, printr-o concentrare extremă a materiei, o economie verbală și o rigoare a demonstrației — într-un cuvînt, printr-o reducere la esențial care dă studiului caracterul de concluzie a unei îndelungi meditații și-i justifică titlul: *Tezele unei filozofii a operei*.

Publicarea *Tezelor* a fost însoțită de un comentariu al lui Ion Ianoși, din care transcriem cîteva pasaje: „Studiul-sinteză își propune să descrie multilateral opera de artă, și în sens fenomenologic, și în conexiuni'e sale spațiale și temporale. Primele pasaje «construiesc» definiția ei, cu o consecvență antologică. Este postulată ideea «tehnosferei», domeniu de esență pur umană, sinonimă cu civilizația sau cu ceea ce alți gînditori numiseră «a doua natură»; sînt disociate iar apoi reintegrate treptat semnele diferitelor categorii de opere. La capătul demonstrației, opera de artă se conturează ca «produsul finalist și înzestrat cu valoare al unui creator moral care, întrebuințînd un material și integrînd o multiplicitate, a introdus în realitate un obiect calitativ nou [...] imutabil original și ilimitat simbolic.» Formula conține nouă atribute, însumarea cărora marchează trecerea de la natură la tehnică, știință și artă. [...]

Deosebind noutatea cantitativă, calitativă și calitativ-originală, distingînd originalitatea mutabilă de cea imutabilă, Tudor Vianu construiește temelii sigure considerațiilor sale ulterioare. Premisa formei imanent solidare cu ideea ei cere o atenție deosebită față de condiția materială a artei, față de aspecte'e ei fenomenale, ca și față de cazul individual, care în artă atinge nivelul singularității, justificînd, alături de cercetarea teoretic-estetică, cunoașterea individuală prin

critica artistică. Cu alte cuvinte, înseși semne'e distinctive ale artei — materialitatea ideii, concretețea generalizării — îl obligă pe esteticianul consecvent sieși să adopte o poziție materialistă, opusă tendințelor transcendentale și puriste. [...]

Tezele unei filozofii a operei emană un viguros patos antiidealist, sugerează inaderența principia'ă a esteticii la purism."

ADDENDA

Estetica antică

A apărut în *Revista de filozofie*, nr. 4, octombrie-decembrie 1930, p. 417-448. În volum apare integral pentru întîia oară acum. Studiul cuprinde o *Introducere* și cinci capitole. *Introducerea* a apărut, sub titlul *Interesul și temeiul unei istorii a esteticii*, ca primă parte a studiului introductiv la volumul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi. Texte alese. Precedate de un studiu introductiv și note bibliografice*, Institutul de arte grafice „Bucovina", 1934, p. 9-15, fiind astfel singurul fragment din *Estetica antică* ce a apărut în volum. Această parte *(Introducerea)* a fost identificată a fi prelegerea a doua a cursului de *Istoria doctrinelor de estetică pînă la Kant*, curs predat în anul universitar 1929—1930 și litografiat. Între textul *Introducerii* apărut în *Revista de filozofie* și cel din volumul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi* există foarte mici deosebiri. Reproducem textul apărut integral în revistă. Dintre cele cinci capitole ale *Esteticii antice*, patru se regăsesc într-o primă formă în două cursuri litografiate ale autorului: I. *Nașterea esteticii* reproduce, cu eliminarea unor pasaje și cu cîteva adaosuri, începutul (p. 3-14) cursului de *Istoria doctrinelor estetice*, predat în 1924—1925; ultimele două pagini provin din cursul de *Istoria doctrinelor estetice pînă la Kant* (p. 58-62), predat în 1929—1930; III. *Platon și Aristotel. Catharsisul aristotelic*, IV. *Plotin* și V. *Sf. Augustin. Soarta esteticii în evul mediu* — sînt variante mai concentrate, obținute prin eliminări, ale unor prelegeri din cursul de *Istoria doctrinelor estetice pînă la Kant*, din 1929 -1930 (p. 64-119).

Kant și curentele esteticii moderne

Apărut în *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, 1934, p. 16-38, ca partea a doua a *Introducerii* și singura dintre cele trei (prima fiind *Interesul și temeiul unei istorii a esteticii*, iar a treia *Contribuția românească în estetică*) pe care o aflăm inclusă în proiectul de ediție alcătuit de T. Vianu în 1940 (vezi *Nota asupra ediției*, în vol. I al ediției de față). Studiul privind *Contribuția românească în estetică*, publicat mai întîi în limba germană, în *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, nr. 3 din 1933, cu titlul *Aesthetische und kunstwissenschaftliche Arbeit in Rumänien*, a fost inclus în volumul al III-lea al ediției noastre. Retipărind aici *Estetica antică* și *Kant și curentele esteticii moderne*, nu oferim cititorului, desigur, o istorie completă a esteticii, pe care el ar putea-o extrage din studiile cuprinse în acest volum, ci am vrea doar să facem mai evident faptul că „istoria doctrinelor estetice" a fost pentru Vianu nu numai o metodă, un mod de abordare, înțelegere și soluționare a problemelor esteticii prin situarea lor în perspectivă istorică, dar și o disciplină filozofică, un cîmp de cercetare căruia i-a consacrat îndeosebi primul deceniu al activității sale. Expresia acestei preocupări o constituie mai ales cursurile din anii 1924—1931. Studiile reunite de noi aici reprezintă numai un fragment al viziunii lui Vianu asupra istoriei esteticii; este însă, credem, un fragment concludent.

Dintre comentariile în legătură cu volumul *Istoria esteticii de la Kant pînă azi*, ni se pare potrivit și necesar să reproducem recenzia semnată de Edgar Papu în *Revista de filozofie*, nr. 2, aprilie-iunie 1934, p. 207-209, care se referă atît la cuprinsul antologiei (absent din ediția noastră), cît și la studiile care o precedă :

„O cerință stăruitoare a noii pedagogii referitoare la cultură este trimiterea la izvoare, ca reacțiune împotriva spiritului diluat al popularizării, stimulat, în cea mai mare parte, de către istoriile diferitelor discipline.

De aceea o reformă decisivă, în direcția amintită, trebuia întreprinsă, îndeosebi asupra acestor priviri istorice. Evident, în cazul unora s-au găsit mai grabnic soluțiile, anticipînd chiar punerea problemei : așa, în cazul istoriilor literare s-a găsit soluția antologiilor, iar în cel al istoriei artei, ca efect

al ultimelor performanțe tehnice, s-a recurs la soluția planșelor.

O rezolvare a acestei chestiuni a zăbovit, izbindu-se de condiții mai anevoioase, pe planul disciplinelor filozofice. Acestea, spre deosebire de categoriile artistice și literare, cer o meditație, un preparat special neutralizator, pentru cei nefamiliarizați cu textele de filozofie ; pe lîngă aceasta, opera de gîndire prezintă o continuitate mai legată decît cea artistică, astfel încît, pentru expunerea fragmentară, necesară cadrului unei antologii, se cere un tact și o finețe deosebită în selectarea materialului, pentru ca acesta să devină operant.

Astfel de condiții neatrăgătoare au stînjenit, după cum s-a amintit, îndepărtarea la timp a unei serioase lacune de ordin pedagogic.

Restrîngînd, în preocuparea noastră, acest domeniu la estetică, vedem că abia în 1923 se înfiripează o atare inițiativă, datorită lui Utitz, care — după cîte se știe — pînă la cazul privit în această recenzie n-a mai slujit ca îndemn de continuare.

Cine a avut în mînă cartea menționată (Emil Utitz, *Aesthetik*, Berlin, Pan-Verlag, 1923) poate cuprinde dificultățile unei astfel de întreprinderi, prin imperfecțiunea lucrării, care-și rezervă, totuși, distinsul merit de inițiativă. [...]

Considerînd lucrarea recentă, de o similară destinație, a d-lui T. Vianu, putem înțelege progresul remarcabil realizat numai la a doua încercare. În primul rînd, d-l T. Vianu își restrînge obiectul atenției la estetica modernă, cu începere de la Kant ; materialul prezintă, astfel, o directă conexiune cu preocupările de astăzi și împrumută, prin această delimitare, un caracter mai riguros științific lucrării.

Pe lîngă textele ilustrative din Kant și Schiller, autorul izbutește să ne proiecteze o icoană completă a veacului trecut, cu cele două curente izvorîte din dualismul concepției kantiene, idealismul și formalismul, expunerea fiind întregită printr-o succintă prezentare a curentului simpatiei, îndeosebi a celor trei corifei doctrinari, Volkelt, Lipps și Groos.

În afară de aceste trei mari curente ale veacului trecut, nu lipsesc nici autorii meniți să consolideze deplin cadrul epocii, de la Nietzsche pînă la Guyau și de la Fechner pînă

la John Ruskin. Toţi aceştia sînt prezentaţi prin fragmente edificatoare asupra întregii concepţii, cele mai multe oferind caracterul de rezumate sau de sinteze ale sistemelor respective.

În sfîrşit, timpurile mai noi sînt ilustrate prin teoreticienii francezi Bergson, Lalo şi Alain, prin traduceri din Croce şi Gentile, sau prin prezentarea lui Dessoir. Nu lipseşte nici estetica fenomenologică prin Geiger, nici cea psiho-analitică înfăţişată prin Freud însuşi. O ultimă şi necesară completare ne vine din paginile lui Paul Valéry şi ale abatelui Bremond, desenîndu-se, astfel, o perspectivă închegată şi asupra veacului nostru.

Acest muzeu de texte originale este precedat de o introducere în care se pune chestiunea asupra necesităţii unei istorii a esteticii. Îndreptăţirea unei astfel de întreprinderi depinde de răspunsurile pe care le reclamă trei întrebări constitutive. În primul rînd, se pune întrebarea dacă a existat mereu conştiinţa unei autonomii estetice; această conştiinţă, care din primele timpuri a vegetat într-un fel de penumbră, s-a conturat definitiv abia în zilele noastre, prin acţiunea curentului fenomenologic. A doua întrebare e legată de continuitatea dintre preocupările actuale şi cele trecute ale esteticii; cunoaşterea filozofică, deci şi estetică, spune d-l T. Vianu, se întemeiază pe două operaţii succesive: «o confruntare naivă cu obiectul» şi «o încadrare a efortului nostru de cunoaştere într-o tradiţie». Există, prin urmare, o latură substanţială în filozofie, «elementul naiv», şi alta de înlănţuire în raporturi, «elementul constructiv»; acesta din urmă reclamă existenţa unei istorii a esteticii. Răspunsul la ultima întrebare, pusă asupra posibilităţii de progres neţărmurit în estetică, ajunge să stabilească două aspecte înlăuntrul acesteia, unul «teoretic» şi celălalt «normativ»; progresul, în estetică, este realizat numai pe planul primului aspect. Din aceste preliminarii reiese, netedă, raţiunea recentei întreprinderi a d-lui T. Vianu.

În partea a doua a introducerii ni se schiţează o istorie a esteticii, ca o uşoară completare a textelor alese, nu mai dezvoltată decît lămurirea iniţială a unei monografii artistice, ilustrată prin reproduceri.

În sfîrşit, tot aci este integrat şi interesantul studiu asupra *Contribuţiei româneşti în estetică*, apărut anul trecut în

Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft a lui Max Dessoir.

O amplă bibliografie asupra autorilor ilustraţi completează lucrarea.

Drept concluzie, trebuie accentuat amănuntul extrem de important că aceasta este prima carte de filozofie românească corespunzătoare actualelor cerinţe, în unanimitate manifestate, ale unei concepţii pedagogice vii şi organice, de contact cu izvoarele. Iar o trăsătură îmbucurătoare este reuşita deplină a acestei încercări în cultura noastră, numai după o primă întreprindere similară străină. Aceasta datorită cunoscutei pregătiri de specialitate şi resurselor de discernămînt ale autorului, al cărui spirit profund şi suplu este capabil nu numai de a adopta o iniţiativă străină, ci a se şi integra adînc în atmosfera unei noi problematici, putîndu-şi emula, astfel, iniţiatorii."

Este de mirare că aceste „texte alese" din istoria esteticii nu au fost reeditate. Consideraţiile lui Edgar Papu cu privire la calitatea şi utilitatea acestei lucrări de pionerat în învăţămîntul esteticii, chiar pe plan european, rămîn foarte actuale.

Problemele filozofice ale esteticii

Textul, inedit, reprezintă forma revizuită autograf a cursului de estetică astfel intitulat, predat de Tudor Vianu în anul universitar 1944–1945, stenografiat şi litografiat. La o dată pe care n-am putut-o stabili, Vianu a revăzut acest curs procedînd la modificări care arată că intenţiona să-l tipărească: de pe copertă au fost tăiate toate indicaţiile ce ţineau de curs: „Universitatea din Bucureşti. Facultatea de filozofie şi litere. Curs de estetică", lăsîndu-se numai titlul cursului; partea introductivă a fiecărei prelegeri, în care, ca de obicei, era rezumat conţinutul lecţiei precedente, este de asemenea tăiată; ştersături apar, frecvent, şi dincolo de aceste momente de repetare; cuvîntul „prelegere" sau „lecţie" este înlocuit cu „capitol"; autorul a schimbat unele fraze sau cuvinte şi a introdus, mai rar, propoziţii noi. Revizuirea a însemnat, aşadar, mai ales eliminare, concentrare a textului şi reducere a formelor de stil oral: cursul a căpătat, astfel, caracterul unui studiu destinat publicării.

Din faptul că pe copertă, unde era indicat anul universitar 1944–1945, a fost menținut 1945, am putea deduce că revederea textului s-a realizat tot atunci. Dar siguri nu putem fi.

Problemele filozofice ale esteticii, tipărit pentru întiia oară în volumul de față, reproduce exemplarul de curs revăzut, în sensul arătat, aflat în arhiva familiei Vianu.

Controversă

Apărut, mai întîi, în *Gazeta literară*, nr. 33, 27 septembrie 1956, p. 1, apoi în *Jurnal*, București, Editura pentru literatură, 1961, p. 190-194, de unde reproducem textul.

POSTFAȚĂ

După ce abandonase cercetările de psihologie începute la Viena (cu intenția obținerii unui doctorat) și apoi o disertație (la Tübingen, unde venise după mutarea preocupărilor în cîmpul esteticii) despre tehnica epică la Flaubert („aproape gata" în octombrie 1922, după cum aflăm dintr-o scrisoare), Tudor Vianu se fixează la o temă a cărei alegere îl reprezintă și care urma să-l ducă la rezultate ce vor constitui primele fundamente ale operei lui de estetician și de filozof al culturii : tipologia artei din perspectiva filozofiei culturii. Alegerea reflectă starea de spirit de atunci a lui Vianu, fervoarea cu care el trăiește momentul descoperirii propriu-zise a culturii („Mă îmbăt de cultură. Vreau să desfund toate izvoarele istoriei gîndirii și ale literaturii, ale artelor și ale vechilor religii. [...] Trăiesc într-o excitare continuă", într-o „lume de entuziasm și de revelații" — *Opere*, I, p. 159-160) și „nevoia de totalitate", de care vorbește într-o scrisoare din 1922 adresată lui Ibrăileanu, și apoi, în mai multe rînduri, pînă la paginile confesive din ultimii ani, „pornirea de a îmbrățișa totul". Deschiderea către „întregul orizont spiritual" va rămîne definitivă și ei i se datorează acum interesul pentru filozofia culturii și pentru concepțiile care încearcă să justifice varietatea artei.

Înțelegerea artei ca o formă a culturii și receptivitatea față de toate modurile ei istorice rezumă poziția inițială a esteticianului. De aici alegerea temei și a materiei primului său studiu. „Urmăresc problema dualismului literar (antic-

modern, clasic-romantic, naiv-sentimental, apolinic-dionisiac etc.) de la francezii din secolul XVII și clasicii germani la romanticii germani din a doua generație și pînă la Nietzsche sau chiar mai tîrziu", comunică el într-o scrisoare din aprilie 1923. Pînă în toamna aceluiași an a încheiat prima parte, pe care a prezentat-o ca teză de doctorat și a publicat-o în anul următor: *Problema valorizării în poetica lui Schiller*. Continuarea va apărea peste încă un an, ca un studiu independent: *Dualismul artei* — și în care *Problema valorizării...* va fi reluată în rezumat, ca un capitol introductiv.

Punctul de plecare propriu-zis al acestui prim studiu realizat în etape este surprinderea momentului apariției unei concepții noi despre cultură și artă: sfîrșitul secolului al XVII-lea, cînd „activitatea spiritului uman" începe să nu mai fie înțeleasă „ca o evoluție liniară, ale cărei etape succesive indică gradul relativ al perfecțiunii lor", ci ca „o serie de producții închise în sine. Arta este examinată în numeroasele ei legături cu celelalte fenomene ale culturii, cu religia, cu moravurile și cu felul specific de a înțelege lumea." Cele două concepții opuse vor fi analizate mai pe larg în *Concepția raționalistă și istorică a culturii* și în *Filozofia culturii*. In spiritul celei noi, care afirmă individualitatea epocilor de cultură și unitatea formelor acesteia într-o epocă dată, Schiller ajunge la o soluție nouă în disputa privitoare la raportul de valoare dintre poezia antică și cea modernă, depășind exclusivismul predecesorilor: fiecare dintre cele două feluri de poezie trebuie judecat în sine, întrucît fiecare exprimă un alt raport al omului cu lumea: de echilibru într-un caz, de tensiune în celălalt. Un raport corespunde „stării naturale", celălalt apare acolo unde se adaugă „artificialitatea culturii". Vianu observă că Schiller, kantian, interpretează raportul ca pe unul între facultățile spirituale ale omului, îl interiorizează: în primul caz receptivitatea față de realitatea dată și capacitatea de a crea idealuri, sensibilitatea și rațiunea, se găsesc în armonie; în cazul al doilea acestea se dezvoltă separat și inegal și ajung la un conflict, care are drept urmare opoziția dintre realitatea resimțită acum ca insuficientă și idealul menit să ofere o compensație. Schiller identifică astfel în poezia antică și în cea modernă cîte

un tip de poezie: „naiv" și „sentimental". Descoperind poeți „naivi" și în epoca modernă (și încă printre cei mai mari), el dă apoi acestei clasificări istorice o accepție sistematică.

Schiller a ilustrat, așadar, cel dintîi posibilitatea pe care o oferă noua filozofie a culturii de a stabili o tipologie istorică a artei, convertibilă în una sistematică, deschizînd o serie ale cărei momente principale Vianu le analizează în *Dualismul artei*, interesat de metodă și de rezultatele posibile. Hegel dă o bază filozofică realității tipic-istorice a artei (pe care Schiller o fundase mai degrabă psihologic), dar epocile cultural-artistice, diferențiate cu „mare finețe", sînt integrate într-un sistem finalist, în sensul concepției raționaliste, care se manifestă și în utilizarea unei definiții a artei dedusă din examinarea unui singur tip — cel clasic — și transformată apoi în criteriu de apreciere a celorlalte (simbolic și romantic). Ideea individualității și unității culturilor o impune definitiv Nietzsche, prin postularea unui sentiment metafizic al vieții, altul în cazul fiecărei culturi, care determină sau impregnează toate formele de manifestare ale acelei culturi, toate operele ei. Prin dualismul dionisiac-apolinic, Nietzsche stabilește, după părerea lui Vianu (a cărui tendință clasicistă va deveni curînd evidentă), nu numai două tipuri de artă, ci și (în primul rînd) două etape ale unui proces de sublimare datorită căruia toate artele sînt, în grade diferite, expresii apolinice ale unui sentiment dionisiac al vieții. Pe teoria nietzscheană a culturii construiește Worringer, care distinge și el două tipuri de artă (primitivă și clasică) și apoi alte două (orientală și gotică) și schițează gestul coordonării lor într-un sistem, îndepărtîndu-se aici (ca și în alte locuri) de Nietzsche, pentru care culturile erau individualități incomparabile. Seria esteticienilor care încearcă să reducă varietatea artei la tipuri „pe baze filozofic-culturale", ajungînd de regulă la o schemă duală (rareori, tripartită), o încheie Spengler.

În concepțiile lor trebuie să distingem trei elemente, față de care Vianu va adopta atitudini diferite: considerarea artei ca parte integrantă a fenomenului culturii, substratul a cărui manifestare este acesta și tipologia. Valabilitatea celui dintîi Vianu n-o va pune niciodată la îndoială, pro-

poziția „punctul de vedere nietzschean înfrăți pentru totdeauna estetica cu filozofia culturii", scrisă acum, urmînd a fi interpretată, dar nu abandonată; istorismul distinge tipuri, dar acestea apar izolate și succesive; pentru Vianu — acum, în epoca revelației culturii, dar și mai tîrziu — valorile artei sînt, toate, actuale sau pot deveni actuale în clipa în care o nevoie spirituală le solicită, sînt *prezente;* ceea ce caută el este deci o tipologie sistematică, sau, mai exact, calea spre un sistem al tipurilor estetice „active în istoria omenirii", nu o istorie a tipurilor. „Metoda filozofic-culturală" se opune însă reducerii la „un număr mărginit de tipuri statornice integrabile într-un sistem", „dinamismul istoriei dizolvă statismul sistemei de tipuri". În sfîrșit, filozofia culturii atribuie artei un substrat metafizic: o explicație la care Vianu, spirit mai pozitiv, în căutarea de adevăruri controlabile, nu poate rămîne.

El extinde tema (tipologia artei) în direcție psihologică, examinînd mai întîi contribuția „psihologiei structurale" a lui Dilthey, care e, de fapt, tot o filozofie a culturii, fundată psihologic însă, nu metafizic. Unitatea unei culturi e acum întemeiată pe conceptul de „structură psihică", înțeleasă ca ordine necesară, coordonare într-un complex a faptelor psihice, complex care are tendința de a se realiza necontenit aplicînd diferitelor momente ale vieții „o prețuire în acord cu felul în care aceste momente se adaptează sau contrazic sistemul de forțe implicate în structură", cu alte cuvinte valorificînd într-un mod specific realitatea dată. Rezultatul acestei activități sînt creațiile de cultură, care trebuie privite deci ca tot atîtea forme ale vieții sufletești sau „valori elaborate în unitatea structurii psihice". Este, prin urmare, posibil ca, pornind de la una dintre aceste valori (artă, filozofie, morală, religie), să ajungem la structura psihică și de aici la înțelegerea oricăreia dintre celelalte valori: aceasta este metoda lui Dilthey.

Structurile psihice tipice la care poate fi redusă întreaga varietate a culturii sînt puține. În funcție de ele Dilthey identifică trei tipuri de concepții filozofice. Pornind de la filozofie, în sens de viziune asupra lumii, H. Nohl distinge, aplicînd metoda lui Dilthey și folosind

schema tipologică a acestuia, trei tipuri corespunzătoare în domeniul picturii: idealist, panteist, naturalist.

O altă metodă de clasificare tipologică a artei e cea propusă de „psihologia diferențială", care aduce un punct de vedere mai puțin filozofic, mai pozitivist-psihologic asupra omului. Tipologia obținută pe teren strict psihologic e verificată și nuanțată, în sfera creației și receptării artei, de către R. Müller-Freienfels, care stabilește două tipuri de artiști („expresiv" și „plastic") și două tipuri de receptori („simpatetic" și „contemplativ"). Noua metodă psihologică studiază însușirile sufletești „independent de semnificația lor culturală", are în vedere un om „smuls din univers și din curentul devenirii istorice": aici e deosebirea esențială față de perspectiva psihologiei structurale și de metoda inaugurată de Dilthey. Oricum însă, e menținută ideea, comună concepțiilor analizate pînă acum, că opera de artă manifestă o realitate mai adîncă: subconștientul metafizic (pentru filozofia culturii), structura individualității umane (pentru psihologia structurală și diferențială). Procesul de pozitivitate a explicării artei continuă însă și iată-l pe Wölfflin renunțînd să cerceteze „sub suprafața operei adîncul ei metafizic sau psihologic". „În lunga perspectivă care conduce de la operă la cauzele ei adînci, el secționează primul plan și îl ține pe acesta în fața ochilor", istoria artei (alternanță de „liniar" și „pictural", scheme vizuale tipice) e „mărginită la acest prim-plan gol și fără prelungire", notează cu evidentă inaderență Vianu, care nu va abandona niciodată ideea că opera de artă îl exprimă pe creatorul ei.

După expunerea a numeroase explicații date diferențierii artei în tipuri, Vianu formulează propriul său punct de vedere astfel: „Tipul este o totalitate de tendințe unificate prin aspirația lor către o valoare comună. Valoarea este cauza finală a tipului. Această valoare rezultă, la rîndul ei, din relația în care cultura sau individul se găsesc cu realitatea. Pentru că această relație poate fi numai de două feluri, găsim aici temeiul care ne-a permis din capul locului să vorbim de un dualism al artei. Omul poate resimți realitatea sau ca un mediu prielnic, sau ca o putere amenințătoare, și valoarea fundamentală către care el va tinde va fi sau apropierea, sau fuga de viață. Arta, întrucît este

determinată de această valoare fundamentală, va reda realitatea vie sau idealul ei transcendent. Între acești doi poli opuși există numai forme intermediare." Teoria (în care recunoaștem ecouri din Schiller și din Worringer) este, de fapt, a dualismului culturii în general, nu numai al artei, crearea frumosului reprezentînd doar una dintre tendințele a căror unitate alcătuiește tipul, celelalte fiind apropierea de absolut, cunoașterea adevărului, realizarea binelui. Fiecare dintre aceste patru tendințe năzuiește către valoarea comună, pe care o poate atinge numai pe căile proprii, ceea ce face ca valoarea comună să apară fiecărei tendințe altfel: „După natura mijloacelor cu care ne îndreptăm către ea, valoarea ia o altă față. Așa se ajunge la specificitatea valorilor religioase, filozofice, etice și artistice. Dar pentru că toate aceste valori sînt subordonate unei singure valori fundamentale, spunem că ele sînt corelative."

Cu această teorie despre valorile culturii se încheie *Dualismul artei*. Ea va fi reluată în eseurile *Spiritul nou în estetică* și *Dispariția artei*, scrise în același an (1925). Nu este acesta singurul rezultat al primei cercetări întreprinse de Vianu care va trece în studiile lui ulterioare. „Metoda lui Dilthey" va fi în mai multe rînduri și a lui, tipologia lui H. Nohl va intra, reinterpretată, în *Estetica*, și tot așa aceea a lui Müller-Freienfels. Dincolo de asemenea identificări sînt necesare însă cîteva observații mai generale. Autorii la care se oprește Vianu sînt filozofi ai culturii și ai artei sau psihologi. Această dublă orientare a interesului definește situația inițială a esteticii lui: pornirea de la filozofie, privirea fenomenului artistic din planul înalt al ideilor generale și din perspectiva largă a întregii culturi, pe de o parte, nevoia unui teren mai concret și mai sigur, pe de alta. Primul aspect se explică prin nevoia de totalitate de care am vorbit și printr-o vocație filozofică reală, al doilea prin formație (studii de psihologie și un început de specializare), prin orientarea predominant psihologică a esteticii timpului (Karl Groos, care i-a îndrumat disertația la Tübingen, era unul dintre corifeii *Einfühlung*-ului), dar și prin tendința „realistă" a spiritului lui Vianu, care-i frînează elanul speculativ și-i impune prudență sau rezervă față de soluțiile greu verificabile. „Noi, cei porniți de la filozofie, luptăm toată viața să punem de acord principiile cu experiența, conceptele cu intuiția", va mărturisi el într-o epocă tîrzie, a ultimelor studii de estetică *(Cîteva observații la deschiderea unui curs)*. „Experiența" și „intuiția" nu intervin încă în aceste lucrări de început, a căror notă specifică — și valoare — e dată de siguranța cu care autorul lor mînuiește idei generale și pune ordine într-o materie teoretică densă și variată, de subtilitatea și rigoarea analizei (mai ales în *Problema valorizării...*), de decizia cu care Vianu se instalează în domeniul doctrinelor estetice. Propriile lui idei despre artă sînt, am spune, încă virtuale, ele cristalizează treptat în contactul prelungit cu teoriile altora, în „mediul" format de acestea.

De aceea, înainte de a propune o estetică, Vianu va face istoria esteticii. Cursurile lui pe această temă nu pot fi ignorate, căci ele au avut, pe lîngă rostul lor didactic, de organizare și transmitere de cunoștințe, și un sens mai profund, de examinare a problemelor esteticii și de clarificare, pornind de la acestea, a unor puncte de vedere proprii. În 1924—1925, cînd predă pentru întîia oară un astfel de curs, Vianu înțelege prin estetică, în opoziție declarată cu tradiția disciplinei (v. *Spiritul nou în estetică*), un edificiu teoretic rezultat din însumarea — rezervată viitorului — a unor cercetări parțiale specializate și pare străin de gîndul de a construi el însuși un sistem. Cursul are de aceea un aer mai neutru, este marcat în mai mică măsură de intenția, declarată la reluarea lui în 1929, de a subordona materia istorică preocupării pentru un sistem de estetică: „Vom face istoria esteticii dintr-un interes sistematic", „istoria esteticii este o disciplină subordonată sistemului de estetică". Sistemul nu există încă, dar Vianu se îndreaptă spre el chiar atunci cînd nu știe și nu vrea, din motive metodologice, „științifice", acest lucru, căci este un spirit structural sistematic.

În prima variantă a cursului, expunerea începe cu Platon, dar rezervă cel mai mult spațiu (trei pătrimi) esteticii kantiene și postkantiene, încheindu-se cu un capitol despre influența filozofiei culturii asupra esteticii. În varianta a doua, materia e adusă „la zi", prin prelegeri despre „estetica și știința generală a artei" (Dessoir, Utitz) și estetica fenomenologică (M. Geiger, R. Hamann), și organizată mai clar în funcție de un ax central și de un reper, care este

Critica puterii de judecată a lui Kant. Istoria esteticii este, pentru Vianu, istoria esteticii pînă la Kant și după Kant, și nu într-un sens convențional: estetica lui Kant sintetizează dezvoltarea anterioară a gîndirii despre artă și o determină pe cea ulterioară. Interesul lui pentru filozofia kantiană era mai vechi, stimulat de îndemnurile lui Karl Groos și, mai înainte, probabil, ale lui Rădulescu-Motru, dar atenția excepțională pe care i-o acordă acum e în legătură cu problema care i se pune lui Vianu după primele sale studii: aceea a specificului valorii estetice (neglijată de filozofia culturii — din perspectiva căreia privise el pînă aici arta — preocupată mai mult de asemănările dintre valorile care compun un stil cultural) și a posibilității unui concept al artei capabil să explice și să integreze toate formele ei.

În cadrul astfel fixat al cursului, ideile sînt selectate, analizate și înseriate într-un fel care dă „istoriei" un relief anumit, o problematizează. Vianu își cunoaște bine autorii, dar, cu toată grija caracterizării cît mai adecvate, e clar că privește totul de sus, preocupat să descopere punctele de maxim interes pentru el și să le lege prin linii care nu compun, desigur, schema unui sistem, ci doar un tablou al problemelor, soluțiilor, ideilor care sînt — sau vor fi — și ale lui. Iată cîteva exemple:

La Aristotel aduce în prim-plan ideea artei ca „prelucrare a realității în sensul de a scoate mai bine în evidență caracterul necesar al acestei realități", ca „aducere a ei la un grad de formă mai precisă" și „la un nivel de idealitate mai înaltă"; în termeni încă mai apropiați de estetica lui Vianu, arta reprezintă pentru Aristotel „o organizare nouă a materiei", „materia devine mai expresivă prin forța care o străbate". Ideea revine la Plotin, debitor nu numai lui Platon, cum se crede în general, și pentru care arta semnifică „un grad superior de unificare" și „o etapă nouă în creațiune, nu o simplă imitație". Plotin face un pas mai departe: elementul unificator, „energia care unifică materialul difuz al unei opere de artă" nu mai este „ideea metafizică activînd în real", ci „sufletul artistului". Problema „unității", a reducerii multiplicității aparente la unitate e, dealtfel, problema esențială a gîndirii

grecești. „Forma internă", concept central în estetica antică, nu este decît tocmai „ideea considerată în funcțiunea ei unificatoare", și Vianu îi semnalează prezența pînă tîrziu, în scrierile lui Goethe, unde e numită „*Urphaenomen*".

Renașterea impune, alături de ideea imitației artei antice și a naturii ca aparență, ca lume a formelor, ideea imitației naturii ca principiu creator, a „procedeului intern de care natura se folosește în creațiile sale": Alberti îl numește *convenientia*, un nume pentru un concept apropiat pînă la identitate de *eidosul* platonician, de *physis* al stoicilor, de *natura naturans* de care vorbea Meister Eckart și mai tîrziu Spinoza, în sfîrșit, de *elanul vital* al lui Bergson. Renașterea concepea puterea internă a naturii într-un sens rațional, preluînd în acest punct moștenirea pitagoreică. Curentul raționalist e dublat curînd de unul iraționalist, baza opoziției fiind distincția mai veche dintre cunoașterea clară și cunoașterea confuză, care revine în secolul al XVII-lea la un filozof „care nu e citat de obicei în istoria doctrinelor de estetică": Pascal („spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe"). Curentul raționalist va fi reprezentat de Boileau și de Crousaz, care mută accentul de pe obiectul estetic pe reacția față de el, fiind astfel unul dintre inițiatorii psihologismului și ai relativismului în estetică; iraționalismul — de Bouhours și de Dubos. Condillac pune problema artei în perspectivă genetică, inaugurînd astfel un nou capitol al cercetărilor, „estetica sociologică". La Baumgarten Vianu subliniază mai ales ideea artei ca „ficțiune eterocosmică": „Arta este o realitate nouă, adăugată realității pe care o cunoaștem". Esteticienii englezi din secolul al XVIII-lea adîncesc problema relativității judecăților de gust și contribuie decisiv, prin interesul acordat sublimului, la depășirea vechiului ideal al esteticii clasice, care nu cuprindea decît frumosul.

În secolul al XVIII-lea existau în estetică două principii, scrie Vianu, care descoperă mereu dualisme, „principiul imitației și principiul expresiei". Primul reprezenta prelungirea anticului „mimesis" și de depășirea lui depindea îndreptarea esteticii „către țintele sale noi". Este ceea ce realizează Vico, pentru care arta este „o formă de expresivitate a sufletului omenesc". Arta e pusă, așadar, în func-

ție de artist, nu de natură: un punct de vedere „foarte important și aproape revoluționar". La lichidarea vechiului principiu contribuie apoi Winckelmann și, întrucîtva, Lessing. Acești trei esteticieni au încă ceva în comun: ei „întăresc energia reflecțiilor lor filozofice printr-un contact nemijlocit și entuziast cu arta". După ei devine aproape imposibil tipul esteticianului mai vechi, exclusiv speculativ: „obligația esteticianului de a întreține contactul cu arta devine acum ineluctabilă".

Și încă un exemplu de comentariu pe care nu-l cere neapărat obiectul și care trădează problema pe care și-o pune Vianu însuși, sugerînd totodată soluția pe care i-o va da cînd va trece de la istorie la sistem: pentru Bergson cunoașterea estetică este o cunoaștere eliberată de frînele voinței practice, ca și pentru Schopenhauer. După Schopenhauer, această eliberare a conștiinței ne duce la perceperea prototipurilor lumii fenomenale; după Bergson, ea duce „numai la cunoașterea obiectului în toată intimitatea și frăgezimea amănuntelor lui particulare", ne descoperă bogăția lumii sensibile, nu ne îndepărtează de ea. „Bazele teoriei rămîn aceleași, însă Schopenhauer dă o semnificare metafizică fenomenului, pe cînd Bergson ocolește această semnificare metafizică"; nu altfel va face Vianu.

Nu știm de ce Tudor Vianu n-a făcut o carte de istoria esteticii din aceste cursuri, din care a reluat însă — integral, parțial sau în rezumat — unele capitole în *Soarta ideii de geniu* (1929), *Estetica antică* (1930), *Introducere* la *Istoria esteticii de la Kant pînă azi. Texte alese* (1934), *Estetica*. Este o ordine de preocupări care îl reprezintă, căci gîndirea lui Vianu este prin excelență „istorică", dominată de conștiința a tot ce o precedă. „Problemele filozofice și soluțiile care le răspund rezultă din două operații ale spiritului", scrie el *(Înțelesul unui curs de istoria doctrinelor de estetică)*: dintr-o „confruntare naivă cu obiectul" și din „încadrarea efortului nostru de cunoaștere într-o tradiție filozofică, pentru a folosi o anumită experiență filozofică și o anumită tehnică de gîndire. Nu există filozofare în afară de această încadrare în tradiția filozofiei." În cazul lui Vianu această a doua operație a spiritului capătă un accent deosebit de puternic. Un accent care slăbește întrucîtva cu timpul, lucru evident și în tehnica scrisului său,

mai liber, de la un moment dat, de „obligația" de a porni de la istoria problemei pentru a ajunge la formularea unui punct de vedere propriu, avînd în mare măsură caracterul unei sinteze și al unei concilieri. Efecte ale acestei poziții față de istoria culturii (și de istorie în general: „Mă simt apăsat de întregul trecut și răspunzător pentru întregul viitor. Istoria este spațiul în care trăim și ne mișcăm. Istoria este de aceea obiectul cel mai interesant al cunoașterii și elementul fundamental al culturii" — *Opere*, I, p. 156) sînt densitatea informației erudite, impresia de certitudine și de greutate a afirmațiilor, dar și de prudență, de limitare a îndrăznelii.

Între cele două cursuri de istoria esteticii (1924—1925 și 1929 1931), Vianu a predat și un curs de estetică generală, într-o formă mai sumară probabil în primul an (1925—1926), pe care n-o cunoaștem (cursul n-a fost stenografiat), dezvoltată apoi în trei serii de prelegeri ținute în anii următori: *Creația artistică*, *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă*, *Emoția estetică*. Primele două s-au păstrat litografiate. Judecînd după „temele" lor — creația, opera, receptarea — ele par a alcătui o primă variantă a *Esteticii*. Lipsește însă partea despre valoarea estetică — și lectura ne descoperă că nu e vorba de o construcție neterminată, ci de absența principiului interior care să impună preocuparea pentru valoarea estetică și să dea coerență întregului: lipsește adică un concept al artei. Să vedem prin ce se caracterizează această schiță de sistem sau această etapă din evoluția spre sistem a gîndirii estetice a lui Vianu.

Creația artistică se ocupă de psihologia artistului și de procesul creației, adică de ceea ce va forma în *Estetica* partea a IV-a *(Structura și creația artistică)*. Artistul nu se deosebește esențial de omul obișnuit, ci numai gradual — scrie Vianu acum, ca și mai tîrziu — însușirile care-l definesc sînt generale, doar că la el apar potențate. Aceste însușiri sînt: trăirea intensă, imaginația creatoare, tendința de a exprima, tendința de a plasticiza. Tendința de a exprima este, de fapt, tendința de a se exprima, și la originea ei stă pornirea oricărui afect de a se exterioriza. Cum în expresia artistică nu se manifestă însă numai o „trăire" oarecare, ci „întregul fel de a fi al personali-

tății artistului", înseamnă că ea este „identică idealmente cu filozofia, morala și religiozitatea aceluiași artist" și că este deci posibil „a interpreta arta și prin alte valori spirituale" : Vianu regăsește în acest punct teoria lui Dilthey.

Opera de artă este determinată deopotrivă de tendința de a se exprima a autorului și de tendința lui de a domina afectul „pentru a scoate din el substanța unor valori comunicabile mai departe", de a „plasticiza". Prin plasticitate sînt înțeleși, așadar, „toți acei factori care organizează expresia artistică în scopul de a o face transmisibilă", o „disciplinează", „limitează". „Expresivitatea" și „plasticitatea" denumesc, în fond, cele două „intenții", *activă* și *reflexivă,* ale oricărui limbaj artistic, de care Vianu va vorbi de aici înainte mereu. Analiza celor două momente — al „expresiei dezlănțuite" și al „disciplinării ei prin plasticizare" — și sinteza lor ne îngăduie să înțelegem ce este arta : „Viață sufletească puternică închisă în forme temperate. Arta e disciplinarea tumultului interior", sublimare a dionisiacului în apolinic, nietzscheanism fără dimensiune metafizică, psihologizat.

T. Vianu trece mereu dincolo de cercetarea psihologiei artistului, pentru a se ocupa de ceea ce va constitui în *Estetica* „fenomenologia" operei de artă, privind însă lucrurile dintr-un unghi psihologic, construind pe tipologia stabilită de Müller-Freienfels. Expresivitatea și plasticitatea caracterizează deci orice operă de artă, dar în măsură inegală, încît putem distinge opere, artiști, arte, epoci sau chiar regiuni artistice în care predomină tipul expresiv și altele dominate de tipul plastic.

Capitolele din curs care tratează despre procesul de creație *(Etapele creației artistice, Relația dintre inspirație și execuție)* nu cuprind nimic diferit sau în plus față de partea corespunzătoare tematic din *Estetica:* reprezintă deci o variantă mai sumară decît cea definitivă, care va relua și ideile și materialul ilustrativ de aici. Un fragment (p. 113-121) este identic în substanță — și uneori în formulare — cu eseul *Emoție și creație artistică* (publicat în mai 1927 și retipărit în volumul *Arta și frumosul*).

În considerațiile despre *Rolul subconștientului și al conștientului în creația artistică* e de observat o deosebire de accent față de ceea ce vom citi în capitolul *Elementele raționale și iraționale în procesul creației* din *Estetica:* Vianu admite acum că „subconștientul joacă un rol de prim ordin în creația artistică", lui datorîndu-i-se inspirația, iar în ce privește participarea celuilalt factor distinge între o conștiință irațională și o conștiință rațională ; prima (asemănătoare cu „conștiința intuitivă" a lui Bergson) se manifestă în necontenita comparare a elementelor particulare cu intuiția totală a operei de la care pornește artistul, în „sentimentul care face pe artist să știe cu siguranță ceea ce este nimerit în opera lui și ceea ce nu este" : conștiința irațională nu se lasă sistematizată în formule generale, este un fel de instinct, care lucrează însă „cu o clară conștiință a scopului final" ; a doua este „formulabilă în legi și adevăruri generale" și e totuna cu tehnica artistică. Diferența de accent amintită revine în prețuirea acordată originalității : tehnica este foarte importantă, însă ea reprezintă numai un moment al plasticizării (în sensul arătat mai sus), și „ceea ce alcătuiește interesul creației artistice este tocmai originalitatea, iraționalitatea, ceea ce coincide cu adînca diferențiere a ființei artistului".

În *Creația artistică,* Tudor Vianu este, prin urmare, încă foarte aproape de preocuparea tipologică a primelor sale scrieri și de psihologism, orientat încă spre o estetică a tipurilor sau „idealurilor" artistice, justificată astfel în *Dispariția artei :* „Un singur mijloc există pentru a salva estetica de exclusivismul care, cu bună dreptate, i-a fost imputat ; și acesta constă în atitudinea care pornește de la diversitatea idealurilor artistice". Oricum ar fi înțeleasă însă, estetica nu se poate lipsi de un concept general al artei și Vianu îl caută examinînd, pe de o parte, istoria doctrinelor estetice, pe de alta, istoria artei însăși. În *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă* el analizează teoriile care derivă arta din joc, magie (capitolul *Jocul și magia ca motive ale artei primitive* va fi reprodus în *Arta și frumosul,* sub titlul *Arta și jocul*) sau sexualitate, după care formulează următorul punct de vedere : arta primitivă „se alimentează" din patru motive : „întîi și întîi din joc" (influența lui Karl Groos și a lui Schiller, de care se va elibera curînd), apoi din magie, muncă și viață sexuală ; motivul decisiv însă, singurul care poate explica de ce omul face artă și față de care motivele

arătate sînt numai complementare, este „instinctul artistic propriu-zis“, care constă în „nevoia de formă“, „nevoia de a plasticiza“. Acest „instinct al formei“ este ireductibil, el „se confundă cu instinctul cel mai simplu și mai general al sufletului nostru“.

Postularea acestei „nevoi de formă“ este un pas hotărîtor spre concepția dezvoltată în *Estetica* și rămasă apoi definitivă. Deocamdată însă Vianu nu încearcă, pornind de aici, să construiască o estetică a operei, ci își „verifică“ mai întîi principiul, confruntîndu-l cu istoria artei. Aceasta îi apare ca o istorie a „formelor artistice“ caracteristice diverselor arte.

Urmărirea evoluției acestora o începe cu dansul, pentru că aici se manifestă mai clar „trecerea de la activitatea liberă a jocului la activitatea formală a artei“, și o continuă cu muzica, poezia epică și lirică, drama și teatrul, cinematograful, arhitectura, arta decorativă, sculptura, pictura — respectînd, așadar, o schemă tradițională, care împarte artele în temporale sau succesive și spațiale sau simultane. Observațiile sînt interesante, dar ele privesc esteticile speciale ale artelor, nu estetica generală, așa încît vom trece aici peste ele, nu înainte de a remarca însă explicația psihologică dată unor forme artistice. În literatură, formele cele mai cuprinzătoare sînt genurile, scrie Vianu, care trebuie considerate ca „expresia unor anumite predispoziții artistice de a intui lumea, cărora le corespund și anumite forme exterioare. Dar aceste forme exterioare pot fi modificate ori de cîte ori o altă intuiție a lumii pătrunde în ele.“ Genurile au, așadar, în primul rînd o realitate psihologică: „sînt artiști care au intuiția lirică a lumii, sînt alții care au intuiția epică a lumii și, în fine, alții care au intuiția dramatică a lumii“; liric, epic și dramatic sînt „nume care desemnează feluri de a resimți viața, de a oglindi lumea“.

Ultima secțiune a cursului se ocupă de funcția artei, care este, după Vianu, multiplă, nu numai în faza inițială, cînd „s-ar putea spune că nu există activitate socială care să nu prezinte o legătură oarecare cu arta“ („pantonomia artei“, în *Estetica*), dar și mai tîrziu: socială, morală, filozofică. Ideea cea mai importantă este a necesității și posibilității „solidarizării valorilor“. Ideea în sine nu e nouă la Vianu, se poate spune chiar că este ideea cea mai veche și mai constantă a esteticianului: *Problema valorizării în poetica lui Schiller*, *Dualismul artei*, *Spiritul nou în estetică* o afirmă deopotrivă, cu argumente împrumutate fie istorismului, fie psihologiei structurale. Nouă e asumarea ei mai decisă și transformarea în punct de program, de unde sensul activ al formulării și tonul polemic al susținerii. Deschis către totalitatea culturii, Vianu ajunsese în chipul cel mai firesc la ideea legăturilor ce unesc diversele ei forme, a comunicării valorilor care o compun.

Făcuse, am spune, o constatare care corespunde pornirii lui „de a îmbrățișa totul“ și și-o propusese ca temă de cercetare. Cercetarea a avut, în primul rînd, un caracter de verificare și ilustrare. Acum el descoperă că ideea comunicării valorilor nu e de la sine înțeleasă, că, dimpotrivă, tendința definitorie a culturii moderne e autonomizarea valorilor. Fundamentată filozofic de Kant, disocierea valorilor a constituit un mare progres, dar, după ce au fost disociate, valorile trebuie solidarizate, căci altfel se produc fenomene cum e criza culturii moderne, care este în esență efectul autonomizării valorilor, al specializării excesive, în direcții unilaterale și divergente, a activității spirituale. Omul acestei culturi este incomplet, „ciuntit parcă de o parte a ființei sale spirituale“, de aceea „trebuie să dorim să stabilim comunicarea și solidaritatea fiecărei valori cu totalul valorilor“, sinteza armonioasă, în susținerea posibilității căreia Vianu reia teoria cu care încheiase *Dualismul artei*: sufletul considerat ca un „tot organic“ (structură, la Dilthey) aspiră către un sistem de valori, care se realizează în mod deosebit în „cele trei fațete principale ale sale“ (știința, morala, arta), „limbile deosebite în care vorbesc aceleași idealuri, aceeași valoare centrală“.

Ideea aceasta a posibilității și necesității comunicării dintre valorile culturii, a întrunirii lor într-o sinteză armonioasă (cine parcurge acest proces pornind de la artă realizează „atitudinea estetică“, teoretizată aici pentru întîia oară) va rămîne definitivă, ea alcătuiește una dintre coloanele de susținere ale operei lui Vianu.

O alta — incomplet articulată, deși prezentă în tot textul cursului — este ideea artei ca formă: cauza ultimă a

acesteia, la origine ca și după aceea, este „nevoia de formă"; artistul creează o operă numai în măsura în care „a reușit să introducă feluritele ei elemente într-o unitate organică. Cîtă vreme această unitate nu s-a produs, nu putem vorbi de o operă artistică."

Astfel de idei și de formulări ne apropie de *Estetica*, înainte de redactarea căreia Vianu mai publică volumul *Arta și frumosul*, conceput ca o „prefigurare" a sistemului. Compus din studii publicate anterior, volumul este totodată o însumare a activității desfășurate pînă aici, încît trebuie analizat într-o dublă perspectivă: care sînt deci problemele și soluțiile reluate în această sinteză pregătitoare și în ce măsură anunță ele cuprinsul *Esteticii?*

O primă chestiune (în ordinea cronologiei, dar și a frecvenței) este a posibilității esteticii (pusă întîi în *Spiritul nou în estetică*). Abordarea și rezolvarea ei diferă de la un text la altul, dovedind atracția exercitată succesiv asupra lui Vianu de cîteva mari direcții moderne ale disciplinei. In *Eternitatea și vremelnicia artei* el preia distincția — caracteristică esteticii postkantiene și avîndu-și sursa în *Critica puterii de judecată* — între frumos și artă, pe care o limitează la sfera artei (excluzînd adică frumosul natural) echivalînd-o cu deosebirea estetic-extraestetic. Extraestetic este conținutul, prin care „opera de artă se găsește profund înrădăcinată în complexul de interese spirituale în mediul căruia se dezvoltă", estetică e forma, prin care „elementele disparate ale operei se întrunesc într-un întreg indislocabil". Forma nu este străină și indiferentă față de conținut, ci „expresia necesității interne a operei".

Susținînd posibilitatea esteticii mai ales împotriva relativismului istorist, Vianu afirmă, în spiritul teoriei kantiene a cunoașterii, caracterul absolut al esteticului: prin formă datele experienței artistului se constituie „ca un obiect necesar al cunoașterii", forma este „unificare a diversului", „expresie a sintezei psihice, generatoarea conștiinței", prin urmare „răspunde unei condiții nezdruncinate", care este aceea a cunoașterii umane, și reprezintă astfel elementul „etern" al artei. O valabilitate relativă, „vremelnică", au numai elementele extraestetice, de conținut, dar nici acestea întru totul, pentru că „spiritul nostru, întrucît s-a dezvoltat din viața trecutului, conține destule elemente de universalitate, pentru a poseda și coardele consonante feluritelor momente ale istoriei".

Studiul celor două laturi ale artei (estetică și extraestetică) ar reveni unor discipline înrudite, dar independente: estetica și știința artei. Vianu se situează astfel în direcția impusă de Max Dessoir (*Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906) și susținută în epocă de o revistă prestigioasă (purtînd același titlu, 1909—1939).

Reluînd peste un an chestiunea posibilității esteticii (în *Tip și normă în estetică*), justificată aici prin „durata nepieritoare a esteticului", el revine la poziția psihologică și relativistă pe care o adoptase în *Dualismul artei* și *Spiritul nou în estetică*. Frumosul este „obiectul unei dorințe emanînd din adîncurile individualității", însă individualitățile omenești nu formează o „pluralitate haotică", ci pot fi grupate în „cîteva tipuri fundamentale", prin urmare și „reacțiunile subiective care alcătuiesc valorile" vor fi „tipice". Ca orice știință, estetica începe prin definirea obiectului ei, care este frumosul. Acesta fiind o valoare determinată de individualitatea tipică, menită să satisfacă dorința ei, înseamnă că „fiecare estetician servește teoretic un anumit ideal de artă" și că istoria esteticii este și „istoria idealurilor artistice active pe rînd în cultura omenească".

Pe baza acestei concepții psihologice a tipurilor explică și justifică Vianu aici și normele estetice. „Tip și normă sînt pentru noi unul și același lucru privit din două puncte de vedere. Tipul este norma realizată; pe cînd norma este legea finală care guvernează tipul": aceasta este teza, ai cărei termeni au cîte două accepții, după cum sînt folosiți în legătură cu psihologia — artistului sau receptorului — sau cu opera, de unde, vom vedea imediat, o anumită neclaritate a demonstrației.

Norma este echivalată cu năzuința individualității către o anumită valoare estetică, năzuință care se satisface realizînd această valoare într-un tip anumit de operă. Pe de altă parte, norma este înțeleasă ca principiu final al operei, în sensul „formei interne" din concepțiile organiciste asupra artei. Ambiguă este și noțiunea de „tip": „Toată munca artistului se reduce în esență la clarificarea, aprofundarea și potrivirea silințelor sale cu norma care guvernează *tipul căruia îi aparține*. Cînd aceste silințe sînt inconforme cu

tipul pe care vrea să-l realizeze, artistul înregistrează situaţia cu sentimentul penibil al neadaptării şi nu oboseşte să experimenteze pînă cînd toate amănuntele operei sale nu manifestă spiritul tipic al întregului" (subl. n.). Şi : „Osteneala muncii artistice devine însă cu atît mai extenuantă atunci cînd găsirea normei interne este îngreuiată de faptul că în acele adîncimi problematice ea nu există singură, ci se însoţeşte cu o normă deosebită, care solicită pe artist în direcţii divergente". Conflictul dintre două norme interne e resimţit „tragic" de Flaubert, de pildă. Normă internă a artistului şi a operei, tip de artist şi de operă, aşadar : coincidenţă a planurilor — psihologic şi artistic — dublă ambiguitate, care nu se rezolvă decît printr-o înţelegere a artei ca expresie. Arta este „expresie a creatorului", afirmă într-adevăr Vianu, adăugînd însă imediat : „şi apoi expresie pentru alţii. Arta exprimă pe creatorul său şi îl exprimă pentru restul semenilor. Aceste două intenţii ale expresivităţii se găsesc într-un raport de inversă proporţionalitate" *(Eternitatea şi vremelnicia artei)*. Această concepţie a artei ca expresie va reveni mereu, dar trebuie să observăm că cel de al doilea termen al formulei va fi din ce în ce mai accentuat de către estetician, ceea ce înseamnă o accentuare a formei sau a „operei" şi o limitare a lirismului, o deplasare de accent paralelă cu mişcarea autorului dinspre estetica psihologică spre aceea fenomenologică. În *Estetica* Vianu va separa tipurile de opere de tipurile de creatori, planul artistic de cel psihologic.

Norma conduce nu numai procesul creaţiei, dar şi pe acela al receptării, avînd şi de data aceasta două accepţii : norma operei şi norma contemplatorului, a cărei expresie este gustul. „Normalizarea", la care critica are dreptul, nu este prescriere de norme exterioare şi generale, căci norma „nu funcţionează decît înlăuntrul unui tip" şi „de la sfera unui tip nu poate emana nici un imperativ către sfera altui tip", ci descoperirea celor proprii tipului de artist, operă, receptor, readucere a faptei artistului şi a reacţiei contemplatorului „sub legea care le este proprie".

Între creaţie şi receptare există nu identitate, cum cred impresioniştii, care încearcă să refacă cu mijloace proprii fizionomia unei opere, ci deosebire radicală. Artistul pleacă de la o intuiţie globală, de la o schemă vagă a viitoarei

opere, şi continuă cu invenţia amănuntelor menite s-o umple. Procedarea lui e analitică, atitudinea — retrospectivă (orice element fiind raportat la intuiţia iniţială). Mişcarea spiritului receptor este, dimpotrivă, de la aspecte parţiale spre intuiţia finală globală. Sensul e aici sinteza, iar atitudinea e prospectivă : „Nu numai, aşadar, că emoţia nu repetă creaţia, dar mai degrabă cea dintîi sfîrşeşte acolo unde cea din urmă începe" *(Emoţie şi creaţie artistică)*.

După ce în cursul despre *Originea, evoluţia şi funcţiunea operei de artă* ajunsese la postularea unui instinct al formei ca factor decisiv al apariţiei şi menţinerii artei, în raport cu care jocul, magia, munca sînt motive complementare, Vianu face aici *(Arta şi jocul)* un pas înapoi : „motivul autonomic" al artei este jocul, care se îmbină, în epocile cele mai îndepărtate ca şi mai tîrziu, cu „motive practic-eteronomice" (magice sau economice). În *Estetica* va relua punctul de vedere din cursul amintit. În analiza teoriilor care explică arta prin viaţa sexuală, întreprinsă în acel curs, e cuprinsă acum *(Psihanaliza şi teoria artei)* şi psihanaliza ; textul va intra aproape în întregime în tratat.

Întîlnirea lui Vianu cu fenomenologia, întîlnire care va avea urmări dintre cele mai importante pentru evoluţia gîndirii sale estetice, s-a produs, după toate semnele, tîrziu, la apariţia cărţii lui M. Geiger, *Zugänge zur Ästhetik* (1928), contribuţia cea mai însemnată pe care a dat-o această orientare. În anul următor Vianu publică *Idei noi despre sentimentul estetic*, care sînt, pe de o parte, ale esteticienilor fenomenologi (Hamann, Geiger, Scheler), pe de alta, propriile sale idei, rezultate dintr-o încercare de conciliere de două ori semnificativă. Disputa, expusă pe larg, dintre teoreticienii simpatiei estetice *(Einfühlung)* şi fenomenologi priveşte în esenţă modul în care se produce sentimentul estetic. Pentru cei dintîi, emoţia estetică presupune contopirea subiectului cu obiectul, pentru ceilalţi intuirea expresiei presupune, ca orice act de cunoaştere, eterogeneitatea celor doi termeni. După Vianu, adevărata simpatie „păstrează situaţia mijlocie între completa unificare şi veşnica eterogenie" ; Volkelt şi Scheler au considerat numai cîte unul din cele două momente, încît observaţiile lor sînt juste, dar parţiale şi, departe de a se exclude, ele se întregesc : „atitudinea potrivită în faţa artei se poate

considera şi mai departe că este simpatia, dar o simpatie care, în conformitate cu noile cercetări, implică îndoitul moment al identităţii şi al eterogeniei".

Că T. Vianu se află mai aproape de estetica psihologică, în atmosfera căreia se formase, decît de fenomenologia abia descoperită, se vede nu numai din soluţia dată disputei, dar şi din accepţia pe care o dă aici noţiunilor de adîncime, formă deschisă şi formă închisă. Adîncimea artei este „dimensiunea progresivei ei asimilări afective", niciodată încheiată, căci „în acest caz obiectul ar înceta să existe ca atare" : adîncimea aparţine, aşadar, am spune noi, mai degrabă spiritului receptor decît operei, e adîncirea treptată a sentimentului estetic. Arta are o formă deschisă în măsura în care „prilejuieşte un aflux necontenit de elemente personale, prin care ea devine din ce în ce mai a noastră" ; în măsura în care se opune „totalei asimilări afective", se poate spune că are o formă închisă.

Încercarea de conciliere a esteticii simpatiei cu fenomenologia este, spuneam, de două ori semnificativă : întîi prin faptul că se produce, apoi prin sensul în care e făcută, întru cît adică ne arată un Vianu înclinat spre însumarea, prin sinteză (sau prin juxtapunere), a unor moduri diferite de a privi fenomenul artistic, şi, în al doilea rînd, pentru că reprezintă o etapă ce urma să fie curînd depăşită în două mari direcţii ale esteticii contemporane.

Autonomizarea esteticii este, ca şi *Idei noi despre sentimentul estetic,* un studiu de istorie recentă a esteticii, mult mai important însă prin materie şi prin concluzii. Ca şi în cursurile sale de istoria doctrinelor estetice (într-unul din ele există şi o variantă a acestui text), şi nu numai acolo, Vianu examinează idei străine cu preocuparea de a degaja o concepţie dovedită ca necesară, impusă de evoluţia gîndirii despre artă, dar care cuprinde, în acelaşi timp, propriul său punct de vedere. Studiile de acest tip nu sînt simple „referate", cum îi place să le numească ; dincolo de informaţia pe care o conţin, trebuie observate selecţia şi organizarea acestei informaţii, intenţia demonstrativă a expunerii.

Problema pe care şi-o pune Vianu acum, cînd se pregăteşte să elaboreze un sistem de estetică, este a delimitării obiectului ştiinţei sale, în aşa fel încît acesteia să-i fie asigurată de la început autonomia faţă de metafizică şi de psihologie, cărora le aparţinuse într-o lungă tradiţie. Problema nu era cu totul nouă, ea fusese pusă mai insistent la începutul secolului şi primise două soluţii importante, reprezentate de orientarea „esteticii şi ştiinţei generale a artei" (Dessoir, Utitz) şi de cea a esteticii fenomenologice. Prima elimină preocuparea pentru frumosul natural (studiat de estetica tradiţională împreună cu frumosul artistic, ca model sau ca formă mai atenuată şi mai impură a acestuia), limitează obiectul esteticii la artă şi, mai mult, la aspectele estetice ale acesteia, cele extraestetice revenind unei „ştiinţe generale a artei". Printr-o nouă mişcare restrictivă a fost părăsit interesul pentru răsunetul subiectiv al operei de artă (obiectul propriu-zis al esteticii psihologice), chiar pentru ceea ce este în el specific estetic, toată atenţia fixîndu-se asupra însuşirilor obiective ale operei de artă. Contribuţia decisivă a adus-o aici fenomenologia, care a oferit şi o metodă adecvată noului scop pe care şi-l propune estetica : descoperirea esenţei operei.

Cum se situează Vianu faţă de aceste mişcări ale esteticii contemporane ? Vom vedea analizînd *Estetica,* unde poziţia exprimată anterior revine împreună cu consecinţele ei. Cu *Automomizarea esteticii* sîntem, nu numai cronologic, în pragul sistemului de estetică al lui Tudor Vianu.

Primul act al autorului *Esteticii* e separarea domeniului său de acela al naturii : frumuseţea artei şi frumuseţea naturii sînt complet eterogene, „estetica este ştiinţa frumosului artistic". Este o delimitare la care estetica modernă ajunsese, am văzut, şi dacă Vianu şi-o însuşeşte nu e atît dintr-un principiu metodologic („reluarea cercetării din punctul în care o lăsase investigaţia anterioară"), cît pentru că, separînd arta de natură, o poate integra întru totul culturii : „Frumosul artistic este, în primul rînd, una din valorile culturii omeneşti, alături de valoarea economică şi teoretică, politică, morală şi religioasă". În felul acesta nu este închisă problema raporturilor dintre artă şi natură, ci doar fixată perspectiva din care va fi abordat fenomenul artistic : o perspectivă care îmbrăţişează tot ansamblul culturii, considerat ca o sferă omogenă, distinctă de aceea pe care o reprezintă natura. Este, după cum ştim, perspectiva caracteristică lui Vianu de la început şi pe care am

explicat-o prin nevoia lui de totalitate. Față de studiile mai vechi e de observat acum o preocupare mai mare pentru diferențierea valorilor care alcătuiesc cultura și o schimbare necesară a unghiului de privire: nu de la cultură spre artă, ci de la artă spre totalitatea culturii, cu tendința (care se va accentua după *Estetica*) de a așeza arta deasupra celorlalte forme ale culturii.

Nevoia de totalitate amintită explică și modul exhaustiv în care concepe Vianu obiectul esteticii: el trebuie să cuprindă întreaga varietate spațială și temporală a artei și toate cele trei elemente care compun fenomenul artistic: actul creației, opera, receptarea. Limitările propuse de unele orientări moderne (de estetica fenomenologică în primul rînd) nu pot fi acceptate de Vianu. Deschis întregului domeniu al artei, el este de asemenea dispus să primească toate metodele verificate: „Sistemul de estetică dezvoltat în paginile care urmează va folosi astfel un material extins pînă la cele mai îndepărtate limite ale observației și va întrebuința toate metodele care în cursul cercetării moderne s-au dovedit capabile să dea rezultate". Cum va realiza Vianu definirea și explicarea unitară a unei materii atît de diverse?

El pornește de la valoarea estetică, pe care o diferențiază de celelalte valori, în cadrul unei duble clasificări (*valori-mijloace* și *valori-scopuri*, acestea fiind, la rîndul lor, relative sau *absolute* și, după un alt criteriu, valori-scopuri care se găsesc într-un raport de transcendență cu bunurile și valori-scopuri în care raportul e unul de *imanență*; am subliniat atributele pe care le posedă valoarea estetică; ultimul îi revine în chip exclusiv). Valorile sînt definite în spirit kantian, ca niște „categorii ideale, prin subsumare la care datele brute ale existenței se transformă în bunuri", asemănătoare categoriilor cunoașterii, dar fără caracterul universal al acestora (un tablou rămîne o simplă bucată de pînză pentru cine n-o „subsumează în acea categorie care se numește valoarea estetică"). Un pas făcut în direcția recunoașterii obiectivității valorilor (în cazul valorii și bunului estetic „valoarea se găsește topită în bun, valoarea și bunul fac una și aceeași ființă") este apoi retras, căci definiției: „bunurile sînt obiecte, date ale experienței concrete", îi urmează una după care „ceea ce se transformă

în bunuri, prin intervenția valorii estetice, nu sînt niște lucruri, ci numai niște fenomene ale conștiinței".

Importantă pentru construcția *Esteticii* este în acest capitol consacrat valorii, nu lipsit de contradicții și neclarități (meditația asupra valorilor are în general un curs sinuos și depășirea psihologismului inițial — din *Dualismul artei* și *Spiritul nou în estetică* — a însemnat mai mult o corectare, în limitele unei concepții axiologice care rămîne, pînă la *Introducere în teoria valorilor* inclusiv, idealistă), stabilirea relației dintre valoarea estetică și bunul estetic care e opera de artă.

Conform definiției generale a valorilor, citată mai sus, „un obiect oarecare, dat în experiența noastră, se constituie ca bun estetic numai în măsura în care îl introducem printr-un act al spiritului în sfera valorii estetice". Este adevărat că același obiect poate fi introdus în sfera diferitelor valori (și transformat astfel, succesiv, în bun teoretic, estetic etc.) și că, pe de altă parte, orice obiect poate deveni bun estetic dacă e „introdus" în sfera acestei valori, dar „pentru ca acest act al spiritului să se poată produce obiectul are adeseori o seamă de însușiri ce caracterizează structura lui și îi determină locul printre alte obiecte ale realului ca operă de artă": aceste obiecte îl interesează pe cel care a definit de la început estetica drept „știința frumosului artistic" (nu a frumosului în general). În cazul acesta realizarea bunului estetic (prin introducerea obiectului în sfera valorii estetice) este un act prin care se constituie o operă și înseamnă „prelucrarea efectivă a unui material" (creația) sau prin care aceasta este recunoscută (contemplația).

Cu aceasta ajungem la adevăratul punct de plecare al sistemului lui Vianu, sau, mai exact, la nucleul lui. Obiectul propriu-zis al *Esteticii* este nu frumosul estetic, ci opera de artă, privită în sine și apoi în procesul producerii și al receptării ei. Frumosul este o temă generoasă pentru speculație, însă Vianu refuză (din motive structurale, dar și de climat cultural, pe care nu le putem cerceta aici) să se abandoneze speculației, el vrea să teoretizeze pe un teren al faptelor controlabile. Vianu vorbește despre valori privind la operele între care trăiește ca într-un univers.

Opera de artă fiind rezultatul unei prelucrări, „un mod special de organizare a materiei şi de compunere a datelor conştiinţei", cercetarea ei trebuie să distingă între materialul prelucrat şi actul organizării lui. Este una dintre ideile cele mai caracteristice ale lui Vianu aceea că „materialul" artei nu este inexpresiv, ci „luminat şi pătruns de semnificaţia anumitor valori", a căror origine e „în sufletul artistului, în felul său de a înţelege şi resimţi lumea şi viaţa" : trăirile artistului nu sînt simple acumulări de fapte şi imagini, ci şi apreciere şi selecţie a acestora, căci „înainte de a fi artist, creatorul de artă este un om capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal" şi fiecare dintre experienţele lui are „un sens moral sau politic, teoretic sau religios". Opera de artă dobîndeşte astfel o „adîncime spirituală" dată de „aceste felurite valori întreţesute în unitatea ei" şi o „structură ierarhică", ea reprezentînd „subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice". Ideea reflectă deschiderea esteticianului spre toate valorile culturii, tendinţa lui de a conferi artei un rol şi un loc privilegiat în ansamblul acestora şi, pe de altă parte, de a „amortiza" impactul artei cu realitatea.

Cercetarea operei de artă trebuie să distingă, prin urmare, între „cuprinsul de valori pe care unitatea operei şi-l subsumează" şi „acţiunea acestei subsumări" : altfel spus, între conţinutul şi forma operei. Distincţia are un înţeles pur teoretic, cele două planuri neputînd fi practic despărţite, dar ea este posibilă şi necesară. O fac, dealtfel, nu numai esteticienii, dar şi artiştii, autori de opere interesante, pure sau de virtuozitate, după cum sînt preocupaţi, în mod aproape exclusiv, de conţinut, de formă sau de mijloacele care o creează. Vianu respinge astfel de rezultate ale disocierii amintite, care „distrug unitatea organică a formei cu conţinutul", pentru el „solidaritatea conţinutului cu forma este atît de mare" încît între ele există „o relaţie funcţională permanentă" ; însă acceptă distincţia în sine, căci ea este sugerată, dacă nu impusă, de conceptul artei pe care e construită *Estetica* : dacă arta este un mod de organizare a materiei, a datelor naturii sau ale conştiinţei, putem — şi trebuie — să identificăm modalităţile de organizare specifice artei, pe care adică artistul nu le împarte cu meşteşugarul sau cu omul de ştiinţă. Cum ele

au drept urmare apariţia operei de artă, Vianu le numeşte „momente constitutive" ale acesteia. Aceste momente ar fi : izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea. Să vedem ce se înţelege prin ele şi în ce măsură se conturează în analiza lor concepţia estetică a lui Vianu.

Izolarea este menită să realizeze cea dintîi condiţia eterocosmică a artei, să facă din opera de artă o realitate de sine stătătoare, separată de complexul fenomenelor din cîmpul experienţelor practice. Mijloacele izolării sînt proprii fiecărei arte (tăcerea care precedă interpretarea unei piese muzicale, rama tabloului, soclul statuii) sau celor două grupuri de arte (spaţiale şi temporale) : proiectarea în spaţiul artistic (care e convenţional şi aflat în raport de discontinuitate cu cel real), respectiv în timpul artistic (şi el convenţional şi eterogen faţă de timpul real, bidirecţional şi bidimensional).

Arta este o imagine a lumii, dar o imagine ordonată, prin care e învins şi depăşit „haosul vibrant de imagini, judecăţi, afecte, tendinţe, care alcătuiesc în fiecare moment ţesătura conştiinţei omeneşti". Ordonarea implicînd unificare, deci grupare a elementelor disparate în unităţi treptat mai largi, acest al doilea moment constitutiv al operei corespunde vechiului principiu al unităţii în varietate şi se realizează prin procedee numeroase : conturul geometric regulat (triunghiul, dreptunghiul), unitatea de direcţie (diagonala, de exemplu), repetarea unui element anumit, subordonarea faţă de un motiv dominant etc. Ordonarea tabloului lumii este şi sensul ştiinţei, spre deosebire de care însă arta nu sacrifică latura sensibilă a lucrurilor, înlocuind imaginea concretă cu noţiunea abstractă, ci tocmai pe aceasta o reţine în primul rînd („arta rămîne în toate împrejurările ordonarea lumii ca imagine" ; „ceea ce ne vorbeşte prin artă este pînă la un punct forţa şi bogăţia lumii sensibile, neatîrnată de semnificaţia ei intelectuală, morală, religioasă sau de alt fel") şi, mai mult, o sporeşte, prin sublinierea unor anumite dimensiuni, forme, culori etc. : Vianu numeşte acest moment „clarificarea". În sfîrşit, prin idealizare se realizează, într-un sens mai profund decît prin mijloacele exterioare ale izolării, condiţia eterocosmică a artei, apartenenţa ei la un alt plan decît acela al realităţii date şi care nu este al irealităţii (iluziei), ci al „areali-

tăţii" (de aceea operele care urmăresc să provoace iluzia realităţii sînt fără valoare estetică). Idealitatea artei e obţinută atît prin modalităţile analizate pînă aici (izolarea, ordonarea, clarificarea), cît şi prin unele „mijloace speciale". Punctul cel mai important al demonstraţiei privitoare la idealitatea artei este acesta : realitatea este iraţională, principalul apărînd aici mereu amestecat cu secundarul şi esenţialul cu accidentalul ; arta reţine numai esenţialul, aşază în prim-plan principalul şi-l intensifică, şi corectează astfel iraţionalitatea realului, „promovează realitatea către forma ei necesară şi o înalţă pe această cale într-o regiune ideală". Tot acest proces presupune existenţa unui criteriu, ideea unei valori în funcţie de care sînt selectate şi ierarhizate aspectele realului. „Care este acest criteriu ? Care este valoarea care dictează toate aceste evaluaţii şi se recompune din ele ?" Vianu ocoleşte aici explicaţiile metafizice sau psihologice date de filozofia culturii şi pe care le acceptase în primele studii, şi schiţează un răspuns la întrebare reluînd şi corectînd punctul de vedere al esteticii clasiciste, pentru care această valoare este *tipicul* omenesc : „Un grad anumit de caractericism", rezultat din determinări ţinînd de sex, naţionalitate, clasă socială, profesiune, caracter individual, „este indispensabil reprezentărilor artei", pentru ca ele „să nu degenereze în nişte scheme cu totul inexpresive". Atributele generale ale speţei „rămîn latente în operele artei, ceea ce ne vorbeşte din ele fiind mai mult forţa şi pregnanţa individualităţii". „Prin extragerea şi intensificarea acestei energii a individualităţii, cu un succes pe care natura îl obţine rareori în realitate, se completează acţiunea idealizatoare a artei", încheie Vianu, al cărui răspuns la întrebarea de mai sus e mai degrabă amînat (căci întrebarea rămîne : în funcţie de ce valori se fac selecţia şi ordonarea aspectelor realului, chiar cînd acesta este privit în multiplele determinări care-l particularizează ?). Fraza citată la urmă este însă concludentă pentru concepţia lui Vianu despre opera de artă considerată în latura ei formală, estetică : o reprezentare raţionalizată, concretă şi individuală, într-un grad înalt, a realităţii, de care o separă, fixînd-o într-un plan ideal, tocmai aceste însuşiri (cele patru „momente constitutive" se sprijină, în ce priveşte efectul lor, reciproc, lipsa oricăruia

dintre ele „compromite valoarea estetică a operei, care nu poate fi garantată decît de convergenţa lor").

Ce se află sub această suprafaţă unitară, izolată, ordonată, pregnantă, care este pînă acum opera ? Conţinutul de valori extraestetice implicate în „materialul" artei, după cum am văzut, şi pe care Vianu le urmăreşte iarăşi, mai mult în efectele decît în cauzele lor. Cum forma unei opere este determinată de „conţinutul ei ideal de valori", înseamnă că există feluri speciale ale izolării, clarificării şi idealizării, după „natura particulară a conţinutului de valori eteronome asupra căruia aceste procedee se aplică". De aici rezultă tipurile artistice, definite astfel : „Înţelegem printr-un tip artistic acea clasă logică în care sînt coordonate toate operele artistice diferenţiate analog în structura lor după natura înrudită a valorilor pe care aceasta le cuprinde". Proiectarea în spaţiul artistic (procedeu al izolării) e dirijată de o anumită „experienţă a umanului", de un „sentiment de distanţă socială faţă de om" variabil, de unde predilecţia pentru figurarea sfîntului (în arta bizantină, de pildă), a omului reprezentativ (în Renaştere) sau a omului de rînd (în pictura flamandă). Vianu stabileşte aici o tipologie foarte apropiată de aceea propusă de H. Nohl (pictura idealistă, panteistă şi naturalistă). Cînd sentimentul de distanţă, de relaţie priveşte nu omul, ci natura, efectul e reprezentarea acesteia ca peisaj transcendent, peisaj imanent sau natură moartă. Ordonarea produce alte două tipuri (eleatic şi heraclitic), după cum realitatea este înfăţişată în unităţi statice sau în curente dinamice, ca fiinţă sau ca devenire. Înrudite cu tipurile ordonării sînt acelea ale clarificării : viziunea plastică şi viziunea pitorească (tipuri ce amintesc de liniarul şi picturalul lui Wölfflin). În fine, dacă idealizarea este o însuşire generală a artei, realizarea ei practică determină alte două tipuri, idealist şi realist.

Diferenţierea tipologică a artei a fost, cum ştim, cea dintîi problemă pe care şi-a pus-o Vianu. Soluţia la care ajunge în *Estetica* este, chiar dacă include şi rezultate ale altor teoreticieni, una proprie. Ceea ce stabileşte Vianu aici este tipologia sistematică la care nu-l putuse conduce metoda filozofiei culturii, este, mai exact, „numărul mărginit de tipuri statornice, integrabile într-un sistem", pe care-l căuta în *Dualismul artei.* Tipurile arătate revin în istoria

artei ori de cîte ori se reproduc condițiile spirituale cărora le corespund și se combină în sinteze variate și imprevizibile. Punerea în legătură a tipului cu aspirația spre o anumită valoare izvorînd din adîncimile individualității a fost abandonată, Vianu ne apare acum ca un contemplator al lumii operelor preocupat de ordonarea ei. „Stabilind feluritele tipuri de artă, scrie el, am făcut prima încercare de a stăpîni teoretic varietatea nesfîrșită a operelor date în experiența artistică."

Tipul este numai una dintre clasele în care pot fi dispuse operele. O alta este stilul, definit ca „unitatea structurii artistice într-un grup de opere raportate la agentul lor, fie acesta artistul individual, națiunea, epoca sau cercul de cultură". Așadar, în vreme ce tipul „grupează operele în jurul unuia sau altuia dintre momentele constitutive ale artei", fiind o noțiune pur sistematică, stilul le grupează „în jurul agentului lor artistic" și e o noțiune „în același timp sistematică și istorică". Alte asemenea clase sînt artele, și ele rezultat al unei „operații de clasificare aplicată asupra operelor concrete", și genurile artistice.

Pînă aici Vianu a privit opera de artă în latura ei superficială, formală, ca obiect rezultat din utilizarea unor anume modalități de organizare a materiei, ca „unitate eterocosmică autonomă", a analizat-o în însușirile ei generale și a indicat clasele largi în care se grupează operele concrete. În această parte a tratatului el este foarte aproape de estetica fenomenologică, de la care împrumută nu numai metoda, dar și unele categorii (idealitatea, arealitatea). Paralelismul urma să înceteze însă curînd, noțiunea de operă fiind la Vianu mai complexă. Pe de o parte, pentru că, unitate autonomă, opera este totodată un obiect expresiv (exprimîndu-l adică pe autorul său) și creat cu intenția de a fi receptat ca bun estetic; pe de altă parte, pentru că, chiar considerată în sine, opera nu este numai o formă izolată, ci și un conținut prin care e legată de realitatea dată, de valorile și de devenirea acesteia. Pe scurt, Vianu refuză să ignore procesele din care opera rezultă și pe acelea pe care le provoacă și să taie legăturile ei cu realitatea exterioară care o susține. Sau dacă o face e numai atît cît e necesar pentru a surprinde însușirile operei ca obiect estetic, într-o singură etapă a cercetării, după care perspectiva se deschide larg spre factorii care condiționează fenomenul artei. Cel mai important este instinctul artistic (Vianu reia și dezvoltă concepția schițată mai întîi în cursul despre *Originea, evoluția și funcțiunea operei de artă)*: „Omul este în mod natural artist". Această vocație a fost, la început ca și mai tîrziu, ajutată să se realizeze și solicitată în direcții variate de condiții de ordin biologic (Vianu examinează încă o dată teoriile despre raporturile dintre artă și joc, dintre artă și sexualitate) sau social (relațiile artei cu munca, cu formele vieții sociale și cu instituțiile ei). Toate aceste raportări confirmă și nuanțează ideea că opera de artă este o realitate complexă, densă, estetică și extraestetică, autonomă și eteronomă, idee care fixează obiectul propriu-zis al *Esteticii*. E aici un „dualism" sau, am spune, o reprezentare stratificată, exprimată clar într-o fază ca următoarea: „Hrănită din substanța tuturor valorilor vieții, abia după aceasta arta se poate înălța la condiția mîndră și solitară a unui lucru care își ajunge" — și care marchează întreaga construcție a sistemului.

Analiza „structurii artistice", de pildă, este condusă de ideea că artistul este „o excepție" față de omul obișnuit, dar numai întru cît în el însușiri ale acestuia apar potențate: deosebirea este de grad al calităților, nu de esență. Dacă ar fi prea mult să spunem că putem deduce care sînt după Vianu însușirile artistului din conceptul lui de operă, putem remarca, în orice caz, corelarea destul de riguroasă cu acesta. Cea dintîi este *intuitivitatea*, „ascuțimea și bogăția percepției sensibile", puterea de a reține și reproduce imagini („Ceea ce ne vorbește prin artă este pînă la un punct forța și bogăția lumii sensibile", scria Vianu în legătură cu *clarificarea*); a doua, *adîncimea psihică* a trăirilor (ne amintim că artistul e un om „capabil de a răsfrînge lumea într-un mod personal"); urmează *fantezia creatoare,* facultatea de a selecta și regrupa în întreguri inedite datele experienței (și pe care nu putem să n-o punem în legătură cu *ordonarea);* în sfîrșit, *puterea expresivă*, prelungire pînă la un punct a fanteziei creatoare (care are „înclinația irezistibilă de a-și asuma o formă concretă") și, în orice caz, o calitate indispensabilă pentru realizarea in-

stinctului artistic („nu este tip omenesc care să se opună mai radical artistului decît visătorul").

Aşa cum artistul se înalţă, intermitent, din omul obişnuit („orice artist trăieşte într-un om comun"), tot astfel opera „se desprinde din perspectiva întregii vieţi sufleteşti" a autorului ei. Pregătirea operei, prima etapă a procesului de creaţie, coincide „cu înseşi limitele experienţei artistului" (de unde urmează că biografismul care vrea să identifice într-un eveniment anumit originea precisă a unei opere este o metodă explicativă greşită). În faza următoare, a inspiraţiei, din masa haotică a experienţelor sufleteşti ţîşneşte forma incipientă a viitorului cosmos artistic, pe care invenţia şi execuţia o dezvoltă şi o fixează într-o expresie deopotrivă activă şi reflexivă (în sensul cunoscut nouă la Vianu). Dualismul estetic-extraestetic, autonom-eteronom, caracteristic operei de artă, e confirmat de actul creaţiei (în care motivul propriu-zis estetic se împleteşte cu mai multe motive eteronomice: nevoia artistului de a se elibera de anumite sentimente, de a-şi întregi existenţa, de a se afirma etc.), ca şi de acela al receptării, cum vom vedea îndată. Să notăm mai întîi că, după ce a stabilit tipuri artistice în legătură cu momentele constitutive ale operei, Vianu distinge, într-un fel similar, în funcţie de însuşirile psihologiei creatorului, tipuri de artişti: intuitiv, vizionar, plasticizator.

Ideea pe care-şi construieşte Vianu demonstraţia în legătură cu receptarea artei este că aceasta constituie un proces (nu o stare instantanee), în cadrul căruia pot fi distinse nu numai mai multe etape, dar şi două serii de elemente (senzaţii, asociaţii, sentimente): estetice şi extraestetice, determinate de dubla natură, autonomă şi eteronomă, a operei. Elementele extraestetice sînt stări afective care, deşi inspirate de artă, pot fi trăite nu numai în legătură cu ea, ci şi cu felurite aspecte ale naturii sau împrejurări ale vieţii. Celelalte sînt provocate de condiţia estetică a operei (imagine clarificată şi ordonată a lumii, prin care transpare sufletul artistului) şi sînt corelative cu momentele constitutive ale acesteia.

Procesul receptării artei este totodată şi unul al aprecierii ei, sau, mai exact, „conţine în sine şi numeroase elemente de apreciere", distribuite în două trepte: intuiţiile şi judecăţile de apreciere. Primele se confundă cu gustul, în analiza căruia Vianu subliniază „raţionalitatea implicită" (impresia pe care o denumeşte gustul „nu este întîmplătoare şi arbitrară", ci „pătrunsă de valori raţionale şi raţionabile, corespunzătoare structurii raţionale a operei": receptarea este reflectare), care face, dealtfel, posibilă transformarea impresiilor în judecăţi. Acestea sînt de două tipuri, fiecare cu mai multe subtipuri, rezultate uneori prin combinare: judecăţi de valorizare (de perfecţiune, de ierarhizare — acestea, la rîndul lor, obiective, subiective sau de preferinţă — de compensaţie) şi judecăţi de caracterizare (şi aici mai multe specii); li se adaugă cîteva tipuri mixte, în care se îmbină tipurile principale sau varietăţi ale lor: pe scurt, Vianu articulează un întreg sistem al judecăţilor de apreciere (reluînd în esenţă materia unui curs din 1932 -1933 despre *Teoria valorii estetice*), pe care le disociază pînă la nuanţă pentru a oferi actului receptării instrumente corespunzătoare marii varietăţi a lumii operelor, a cărei contemplare şi judecare nu trebuie supusă unor criterii exclusiviste: nu numai felurile judecăţilor pe care le prilejuieşte arta sînt numeroase, dar şi tipurile de receptare şi tipurile de receptori, şi ele diferenţiate cu atenţie de Vianu.

Dacă-l privim acum, după ce l-am străbătut atenţi la toate detaliile, dar preocupaţi de a indica numai ceea ce ni s-a părut a fi linia principală a demonstraţiei şi articulaţiile ansamblului, sistemul de estetică al lui Vianu ne apare ca o construcţie teoretică densă, amplă, unitară. Există în fiecare capitol al *Esteticii* cel puţin cîteva idei interesante rămase nedezvoltate, unele din pricina caracterului sintetic al lucrării, altele pentru că nu aparţin firului central al demonstraţiei. Ele dau adîncime tabloului, îl înzestrează cu un plan secund, care dezvăluie componente ale personalităţii lui Vianu pe care el refuză să le sublinieze, dimpotrivă, le lasă sau chiar le împinge în umbră. (Vianu este — şi nu doar în *Estetica* — nu numai un scriitor care se exprimă, dar şi unul care se ascunde.) Monotonia unei construcţii sistematice şi predominant deductive e atenuată de bogăţia şi varietatea observaţiilor şi de schimbările de perspectivă şi de metodă. Acestea, împreună cu anumite declaraţii ale autorului, au provocat impresia

de eclectism, formulată uneori. Înainte de a încerca o corectare, să amintim că Vianu respingea în principiu eclectismul, căruia i-a dat o definiție de o mare claritate și pregnanță: „Înclinarea de a îmbina idei provenind din constelații deosebite presupune despre viața spiritului o concepție mecanică. [...] Cine înțelege că în oricare din elementele unei concepțiuni generale vibrează energia ei întreagă simte că o construcție eclectică este, de fapt, o juxtapunere în care principiul organic lipsește și a cărei putere de viață urmează să fie mărginită. Un cercetător poate să folosească rezultatele speciale obținute de contemporanii sau de înaintașii săi [...]. Organizarea materialului informativ trebuie făcută în puterea unui motiv adînc, care să coincidă cu ceea ce se numește individualitatea cercetătorului" (*Dualismul artei*, prefață). A părăsit Vianu, scriind *Estetica*, acest punct de vedere?

Intenția care îl conduce este aceea de a da o explicație completă fenomenului artei, în toate formele lui și în toate momentele care îl realizează (creație, operă, receptare), în legăturile lui cu natura, cultura, societatea: program de o mare amploare, făcut să satisfacă nu numai nevoia de totalitate a lui Vianu, de care am mai vorbit, ci și o necesitate de alt ordin, obiectiv, științific, care i se impusese cu timpul. Studiul istoriei esteticii l-a dus la concluzia că epoca mai nouă a fost una de mari progrese în diverse direcții, dar și de limitare a obiectului esteticii și de impunere a unor metode și perspective exclusiviste. Situîndu-se în prelungirea acestei evoluții, Vianu înțelege să preia rezultatele ei valabile și să încerce totodată să depășească limitările mai vechi sau cu totul recente. Am văzut, examinîndu-i cursurile, că istoria esteticii din ultimul secol era pentru el, în cea mai mare parte, istoria esteticii germane. Ceea ce urma să depășească era, prin urmare, exclusivismul formaliștilor și idealiștilor (sau „conținutiștilor") postkantieni, psihologismul *Einfühlung*-ului, separația dintre estetică și „știința generală a artei", radicalismul fenomenologiei. O analiză detaliată a *Esteticii* poate descoperi numeroase apropieri de aceste direcții, dar și depășirea efectivă a lor. Lucrul acesta, ca și explicarea integrală a fenomenului artistic — și deci realizarea programului esteticianului — a fost posibil datorită conceptului artei pe care construiește

Vianu: arta este un mod de organizare a materiei și a datelor conștiinței.

Definiția e cît se poate de cuprinzătoare, fiind foarte generală, poate fi aplicată oricărui fel de artă și îngăduie mai multe raportări ale acesteia. Să observăm mai întîi că Vianu lărgește sensul noțiunii de frumos, făcînd-o să coincidă cu aceea de „izbutit estetic": „În terminologia tratatului nostru frumoase sînt toate operele care realizează condițiile constitutive ale artei". În felul acesta problemele cercetării independente a frumosului și a artei, a relațiilor dintre ele nu se mai pun. Frumosul este una din cele două laturi — formală și materială — ale artei, ale oricărei opere de artă, un dat permanent și inseparabil al artei; putem judeca gradul realizării lui, care este gradul realizării operei ca operă (= mod de organizare specific), dar nu speciile lui, căci acestea nu există: fiind o categorie formală, abstractă, prin care se exprimă realizarea convergentă a momentelor constitutive ale operei (izolarea, ordonarea, clarificarea, idealizarea), frumosul este o constantă a tot ceea ce este efectiv artă. Categoriile estetice (frumosul, urîtul, comicul, tragicul, grațiosul, sublimul etc.), considerate de estetica tradițională ca specii sau modificări ale frumosului, nu sînt propriu-zis categorii estetice, ele „țin de conținutul eteronomic al operelor, nu de forma prelucrării lui estetice". Este adevărat că forma e determinată de conținut, că există deci moduri speciale de izolare, ordonare, clarificare și idealizare corespunzătoare conținuturilor eteronomice desemnate prin numele categoriilor estetice, însă ele sînt reductibile la tipurile de artă pe care le-am văzut. Efectele „categoriilor estetice" asupra structurii operelor, asupra laturii estetice a artei, nu modifică, așadar, principiile realizării acesteia: Vianu va consacra categoriilor nu capitolul de deschidere, ca în atîtea sisteme tradiționale, ci ultimul capitol al cărții.

Chiar așa înțeles, ca „izbutit estetic", frumosul nu epuizează obiectul *Esteticii*. Definiția „estetica este știința frumosului artistic", dată la început, era una provizorie: așa cum am văzut, estetica este pentru Vianu știința artei considerate în dubla ei natură — estetică și extraestetică, autonomă și eteronomă — și în raporturile cu alte sfere ale realului: cultura și natura în primul rînd. Interpretarea

acestor raporturi dezvăluie, în chipul cel mai clar, sensul fundamental al *Esteticii* lui Vianu. Legăturile dintre artă și cultură sînt multiple. În afara principiului cunoscut, după care valorile culturii (și frumosul este una dintre ele) se asociază în interiorul unei structuri psihice (principiul psihologiei structurale, reluat de Vianu încă o dată), comunicarea sau apropierea se realizează prin conținutul de valori eteronomice pe care și-l subsumează arta ca unitate estetică și prin condiția, comună, de a fi moduri de organizare a materiei. Această condiție unește arta nu numai cu cultura, dar și cu civilizația : toate sînt forme ale lui *a face*, altfel spus ale „tehnicii omenești" („Întrebuințez cuvîntul «tehnică» în sensul larg, acela de acțiune voită asupra materiei, în direcția transformării ei pentru a obține bunuri ale culturii", explică Vianu odată). Concluzia cea mai importantă care i se impune aici autorului *Esteticii* este aceea privind legătura dintre artă și muncă. „I se impune" este o expresie valabilă în cadrul unei analize logice a tratatului ; cine urmărește geneza concepției estetice a lui Vianu sprijinindu-se nu numai pe textele care o reprezintă, dar și pe mărturiile autorului, descoperă că mai întîi a fost ideea legăturii necesare dintre artă și muncă, idee impusă de realități sociale ale timpului, și apoi înțelegerea artei ca o formă a muncii și definirea ei ca un mod de organizare a materiei, că deci amintita concluzie este, de fapt, un postulat (v. *Fragmente autobiografice*, în *Opere*, I). Legătura aceasta este examinată diacronic și sincronic, ca influență reciprocă ; ceea ce dorește Vianu este resolidarizarea artei cu celelalte forme ale activității umane, depășirea izolării la care conducea atît mai vechea concepție mistică despre inspirație, cît și estetismul modern și, totodată, acceptarea artei ca model al muncii. Superioritatea celei dintîi e susținută cu două argumente : al anteriorității în timp și al perfecțiunii. „Evoluția tehnică a omenirii trebuie să fi fost anticipată de o lungă evoluție artistică. Artistul este mai vechi decît *homo faber*" : idee greu de dovedit și pe care Vianu începe s-o abandoneze încă de pe acum. „Între *homo faber* și artist nu există o prăpastie de însușiri sufletești. Arta nu este, în definitiv, decît sublimarea meșteșugului în joc", scrie el în alt loc, inversînd raportul istoric. Perfecțiunea e definită ca „însușirea unui lucru de a exista

și funcționa prin sine însuși" ; cea mai mare parte a produselor muncii omenești „rămîne la un nivel foarte redus de perfecțiune" ; există însă „o categorie anumită de opere care realizează perfecțiunea cea mai înaltă pe care omul o poate atinge" : operele de artă, considerate în latura lor formală, în condiția lor autonomă. „Toate lucrările tehnicii tind să cîștige pentru ele un grad mai înaintat de autonomie, adică să devie cît mai perfecte." Și concluzia : „arta este idealul întregii tehnici omenești".

Vianu va vorbi de aici înainte mereu despre „funcțiunea artei în civilizația zilelor noastre, în sensul întregirii și conducerii ei", despre participarea artei la procesul de ordonare a lumii — naturale, sociale, morale — despre ceea ce am putea numi misiunea civilizatorie a artei. Rezultatul ar fi „îngenuncherea naturii" în toate formele ei de manifestare, crearea unui univers de opere sau a unei „tehnosfere" ca mediu convenabil omului, al cărui instinct fundamental este, am văzut, „nevoia de formă". Spre această semnificație a artei duc separarea frumosului artistic de cel natural, apropierile numeroase dintre artă și cultură și, înainte de toate, conceptul însuși al artei ca modalitate de prelucrare a materiei (fizice sau morale, spirituale). Vianu va sublinia calitatea de unitate autonomă a operei, caracterul intențional și conștient al procesului de creație, aspectul formal, tehnic, va vedea în natură o suprafață pitorească, pe care arta o reflectă sporindu-i caracterul concret, sensibil.

O asemenea teorie comportă un mare risc estetic și filozofic, al promovării unei arte formale și al izolării omului în universul operelor ca într-o sferă de sticlă. Vianu evită aceste riscuri, pe de o parte apropiind arta, prin latura ei eteronomică, de manifestările multiple ale vieții, pe de alta stabilind o relație mai profundă între artă și natură decît aceea dintre o formă autonomă și materialul pe care ea îl ordonează. „O artă purificată de eteronomic, redusă la simpla ei expresie estetică, izolată în unicul plan autonom, se leagă cu mai puține rădăcini de sufletul mulțimii. Esoterismul artei moderne, arta pentru rafinați, este un alt fenomen al timpului nostru, decurgînd din procesul autonomizării ei. [...] Se constituie astfel o religie a artei. [...] Dar zeitatea căreia i se aduc aceste închinări, scoasă din

aerul tare care întreţine vitalitatea, ameninţă să moară." Deschiderea spre adîncimile naturii e făcută într-un fel care nu ignoră definiţia de pînă aici a artei, dimpotrivă, o întăreşte. Arta este o continuare a „puterii plastice" care străbate întreaga natură producînd toată varietatea ei de forme: „Tendinţa naturală care conduce la opera de artă se manifestă mai înainte în instinctul constructiv al atîtor animale, apoi în faptul biologic al gestaţiunii şi creşterii şi chiar în fenomenul anorganic al cristalizărilor, stratificărilor, combinaţiilor chimice etc. [...] Acţiunii puterilor naturale şi rezultatelor lor li se adaugă operele artei": viziune goetheană şi implicînd o altă idee despre natură decît aceea afirmată sau presupusă pînă aici. Am spune, în termeni pe care Vianu îi reţinuse din estetica mai veche, că natura la care el raportează astfel arta este *„natura naturans"*.

Deschiderea în adîncime a perspectivei devine mai clară în teoria geniului. După ce demonstrase că toate însuşirile care îl definesc pe artist sînt, într-un grad mai redus, şi ale omului obişnuit, Vianu admite că „nu vom şti niciodată pe deplin ce este artistul cîtă vreme nu-l vom înţelege decît ca pe o potenţare a omului comun". Mai ales în cazul geniului, a cărui activitate „se leagă de temeliile individualităţii, pe cînd a artistului, de straturi mai superficiale ale conştiinţei". Operele talentului au „un caracter *voit*", preponderent raţional, ale geniului, „unul cu totul natural"; geniul este „înnăscut şi improgresiv" şi „mai îndatorat inconştientului său". Sîntem foarte aproape de concepţia kantiană a geniului ca prelungire a naturii în om. În spirit kantian (deşi îl citează pe Bergson) încearcă Vianu să fixeze locul artei în ordinea realului. Opera de artă este „un fapt natural", întrucît ilustrează „o forţă activă în întreaga serie a formelor şi proceselor naturii"; pe de altă parte, este „ceva izolat de natură şi opus ei, ca tot ce reprezintă produsul tehnicii omeneşti". Acesta este „paradoxul artei", fondul ei „contradictoriu": „faptul de a fi în acelaşi timp natură şi antinatură". Punct al unei încrucişări, domeniu al unei interferenţe, arta realizează legătura între „regiuni metafizice opuse" cum sînt „genul naturii" şi „genul tehnicii": demonstraţia se serveşte de o terminologie improprie şi rămîne abia schiţată.

Vianu evită, aşadar, riscurile formalismului estetic, concepţia lui uneşte „estetica formei" cu aceea a „conţinutului", implică şi depăşeşte fenomenologia, „estetica şi ştiinţa generală a artei", nu ignoră rezultatele esteticii psihologice şi nici pe acelea ale studiilor despre artă făcute din perspectiva şi cu metoda filozofiei culturii. *Estetica* nu este, cu toate acestea, cum am văzut, o lucrare eclectică, întreaga desfăşurare de idei fiind determinată de un anumit concept al artei şi subordonată lui. Am văzut însă de asemenea că acest concept cuprinde doi termeni, care compun o unitate fără a fuziona, putînd fi analizaţi, în ei înşişi şi în implicaţiile lor, separat. De aici un anumit „dualism" al sistemului, desfăşurarea lui în două serii alternative de idei, una privind aspectul formal, „estetic", autonomia artei şi legătura ei cu „tehnica", cealaltă, valorile extraestetice care formează conţinutul artei, eteronomia ei. Cu toată înţelegerea dialectică a raporturilor dintre aceste două laturi ale artei, separaţia lor rămîne, ea e „dată" odată cu definiţia artei, după cum e dată şi posibilitatea accentuării, dacă nu a absolutizării, uneia dintre ele. În principiu, a celei dintîi dintre ele, arta fiind pentru Vianu un mod de a organiza, prelucra, ordona materia, pe scurt, de *a face*, nu de *a cunoaşte*. Evident că ea prilejuieşte şi o cunoaştere, dar nu acesta este ţelul ei principal. E aici mai mult decît o chestiune de nuanţă, un accent care are urmări decisive pentru fizionomia operei estetice a lui Vianu.

În ce direcţie evoluează concepţia lui Vianu despre estetică în perioada ulterioară tratatului? Un „proiect de prefaţă" la primul volum al *Esteticii*, publicat mai tîrziu (în 1938), ne oferă o indicaţie suficient de clară. „Orice estetică, afirmă Vianu, debutează cu o anumită concepţie asupra esteticului şi a artei şi rămîne toată vremea dependentă de ea." Cercetările parţiale depind, în ultimă analiză, „de concepţia generală pe care ne-o facem despre valoarea estetică şi artă, adică de un cadru general în care vin să se situeze rezultatele acestor investigaţii speciale". Sîntem foarte departe de punctul de vedere scientist şi psihologist susţinut în *Spiritul nou în estetică*, după care ştiinţa esteticii ar trebui să se constituie prin însumare de contribuţii specializate. Vianu a ajuns între timp nu numai la construirea unui

sistem propriu de estetică, dar şi la principii metodologice mai filozofice.

Meditaţia lui viitoare asupra artei va fi, într-adevăr, dependentă de concepţia generală despre artă, ajunsă la clarificare odată cu *Estetica*, şi se va mişca în cadrul teoretic amplu fixat aici (de unde unitatea operei esteticianului), dar va păstra o anumită libertate, care face ca rezultatele ei să nu fie întotdeauna dezvoltări sau reformulări ale unor idei expuse mai înainte. Gîndirea estetică a lui Vianu continuă să fie un proces dinamic şi nu întru totul previzibil.

Surpriza se produce chiar cu studiul imediat următor, *Filozofie şi poezie*. În *Estetica* am cunoscut un Vianu deschis spre totalitatea domeniului artistic, pe care vrea să-l cuprindă în întregime, să-l ordoneze şi să-l explice fără rest, preocupat de examinarea operei de artă în structura ei formală şi în conţinuturile pe care această structură şi le subordonează; privirea lui depăşeşte acest plan, al lumii operelor — fără a-l părăsi totuşi — numai întru cît lucrul e cerut de analiza conţinutului artei, care este extraestetic. Acum descoperim un Vianu care priveşte spre totalitatea lumii, nu a artei: această poziţie, proprie mai degrabă filozofului decît esteticianului, este poziţia iniţială a autorului cărţii *Filozofie şi poezie*. De aici alegerea temei şi spiritul în care o tratează.

Autonomizarea modernă a valorilor şi domeniilor culturii l-a interesat mereu pe Vianu, care a reţinut mai ales sensul ei pozitiv, de factor al progresului, susţinînd totodată (la început mînat de propria sa nevoie de totalitate, de care am mai vorbit, apoi de raţiuni mai obiective, ţinînd de o anumită filozofie morală) necesitatea şi posibilitatea cuprinderii întregului univers al culturii. Aceeaşi atitudine, atentă deopotrivă la implicaţiile pozitive şi la cele negative, o aflăm şi aici; accentul cade însă mai hotărît decît pînă acum pe consecinţa gravă a abandonării „oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii şi a vieţii". „În mijlocul îmbucătăţirii generale a specialităţilor moderne, au rămas totuşi trei puncte de observaţie a totalităţii, trei ferestre îndreptate către perspectivele cele mai largi: *religia, filozofia, arta*"; iată o primă formulare a temei, urmată imediat de precizări şi limitări. Filozofia este, în ciuda separării ei în discipline ştiinţifice, „stăpînirea intelectuală a lumii ca totalitate", filozoful propriu-zis nu e un specialist, şi la fel artistul: „Imaginile particulare ale artei sînt întotdeauna susţinute de un sens universal al lucrurilor, încît cine intră într-un contact potrivit cu ele străbate pînă la perspectiva de totalitate a lumii şi a vieţii"; filozofia e acum pentru Vianu metafizică, arta e revelare a lumii ca totalitate, nu — ca în *Estetica* — prelucrarea unui material.

Limitarea cea mai importantă a temei constă în lăsarea deoparte a religiei. Este adevărat, argumentează autorul, că „*pentru punctul de vedere al acestor pagini* (subl. n.), filozofia şi arta presupun şi ele transcendenţa unui absolut, în lipsa căruia atît una cît şi cealaltă n-ar fi decît nişte jocuri sterile şi înşelătoare. În cazul filozofiei şi artei, absolutul trebuie numai să existe, pe cînd în acel al experienţei religioase el trebuie să intervie." Altfel spus, pentru filozof şi artist absolutul este termenul ultim, esenţa presupusă a lumii, pentru religie — o realitate efectivă; filozofia şi arta sînt manifestări ale libertăţii spiritului, religia — un act de credinţă. O a doua restrîngere priveşte sfera artei, din care va fi examinată numai poezia. Sensibil acum la dimensiunea adîncă a lumii, Vianu e sensibil şi la adîncimea spiritului, lărgirea perspectivei se produce în ambele sensuri, spre „totalitatea lumii" şi spre „unitatea profundă a spiritului". Filozofia şi arta cresc deopotrivă din această „rădăcină adîncă" şi sînt străbătute de un „elan către totalitate". Dacă e aşa, care sînt relaţiile dintre ele, ce au comun şi prin ce se deosebesc? Abia acum tema studiului este exact circumscrisă.

E de observat o uşoară deplasare a interesului, o modificare a preocupării iniţiale, impusă de poziţia pe care se aşază acum Vianu şi exprimată în scurta prefaţă a studiului. În vreme ce *Estetica* este „o lucrare ştiinţifică", în care opera de artă este descrisă „aşa cum ea se arată unei observaţii care nu se preocupă decît de latura fenomenală a lucrurilor", „încercarea de faţă caută să pătrundă pînă la rădăcina ei mai adîncă, pînă la aspectul ei metafizic". „Prilejul îl dă comparaţia filozofiei cu poezia", adaugă el. Obiectul propriu-zis de cercetat ar fi sursa profundă a artei, elanul spre cuprinderea integrală a lumii şi mijloacele

specifice prin care ea se realizează — totul, de clarificat prin compararea cu filozofia. Tema este una speculativă și, ca de obicei, Vianu evită speculația pură trecînd în prim-plan comparația cu filozofia și așezîndu-se pe terenul, familiar lui, al istoriei ideilor. „Evident, ca totdeauna în astfel de cercetări, partea de ipoteze și de experiențe personale este destul de întinsă", scrie el. „Paginile de față se vor restrînge deci la studiul relațiilor [...] dintre filozofie și poezie, cu atît mai mult cu cît problema este istoricește constituită și îngăduie desfășurarea ei de la cîștiguri anterioare ale cercetării", precizează mai tîrziu: elan teoretic și supraveghere prudentă a lui, rezumînd o atitudine care marchează nu numai fixarea temei, ci și tratarea ei, întregul studiu (și nu doar pe acesta).

Istoria modernă a problemei începe cu romantismul, care, prin Schelling mai întîi, a teoretizat două moduri posibile de a înțelege raportul dintre filozofie și poezie: acestea sînt identice în conținutul lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor (ideile platoniciene); filozofia are funcția unui principiu dinamic-spiritual care însuflețește poezia, așa cum sufletul animă organismele naturale. Dar, dacă filozofia și arta au același conținut, cum se poate justifica existența lor paralelă? Una trebuie să fie — sau să devină odată cu evoluția vieții spirituale — superfluă: aceasta este, după Hegel, arta. Pentru prevenirea dispariției artei, determinată de concurența ei cu filozofia, au fost formulate și practicate în secolul trecut trei soluții: renunțarea la conținutul ei filozofic (doctrina „artei pentru artă"), sporirea acestui conținut (teoria „poeziei filozofice"), reapropierea de vechile izvoare ale inspirației poetice, care sînt miturile.

Ideea din urmă e a romanticilor înainte de a fi a lui Nietzsche. Vianu îi face istoria, fără a propune o înțelegere proprie a mitului și a relației lui cu poezia, acordînd însă creditul cel mai mare punctului de vedere nietzschean. Cît despre poezia filozofică, Vianu observă mai întîi că ea a existat cu mult înaintea teoriei moderne care o susține, apoi distinge mai multe sensuri ale acestui concept. Lăsîndu-i deoparte pe filozofii care au recurs la forma poetică, trebuie să deosebim, în cazul poeților propriu-ziși, între cei care vor să comunice o idee și cei pentru care ideea nu

este decît un resort al vieții emotive; unii compun poeme didactice, ca *De rerum natura* (Lucrețiu) sau *Das Ideal und das Leben* (Schiller), ceilalți creează poeme simbolice, ca *Faust* (Goethe). Alături de aceste categorii Vianu pare a distinge încă două. Una este a poeziei filozofice în accepția specială dată acestui termen: poeții filozofi „sînt aceia care nu ajung să topească mediația reflecției în imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecția ca reflecție, gîndind și îndoctrinînd, în loc să închipuie și să cînte". Aceasta ar fi „adevărata poezie filozofică", „mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfășurarea lui către țintele care trebuie să-i rămînă proprii". Cealaltă categorie ar fi a poeziei propriu-zise: „Adevărata poezie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci cînd nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar cînd nu-l sugerează printr-un simbol. Ridicîndu-se din rădăcina absolută a spiritului, poezia este o manifestare paralelă cu filozofia. Același conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintîi să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr-un simbol concret." Aici vorbește un Vianu entuziast, contaminat parcă de fervoarea romanticilor între ale căror idei se mișcă, sau abandonat propriilor sale disponibilități romantice; după ce în *Estetica* retezase dimensiunea metafizică a artei, pare a o acorda acum cu generozitate oricărei compuneri poetice, îngăduindu-și „marile zboruri repezite în zenitul impreciziunii", refuzate acolo programatic. „Experiența poeziei deschide perspective către viața supremă a spiritului", „expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experiențele spirituale supreme": cum trebuie să concepem această experiență pe care o mijlocește poezia? Vianu refuză explicația lui Bremond, care subsumează poezia misticii, ca și pe aceea a unui P. Mignosi, care conferă poeziei calitatea de revelație a aparenței adevărului (nu a adevărului însuși), neopunînd însă decît această idee prea generală: „adevărata poezie conține o «implicație» absolută, deopotrivă cu filozofia și religia".

Examinate din cealaltă perspectivă, a filozofiei, raporturile acesteia cu poezia i se înfățișează lui Vianu astfel: identificarea filozofiei cu poezia în ce privește conținutul (cerută de romantici) sau forma lor (susținută de unii filo-

zofi moderni ca H. Keyserling) nu poate fi acceptată. „Estetizarea filozofiei este o îndrumare care se cuvine a fi privită cu rezervă" ; există însă „cel puțin două momente în opera sistematică a filozofiei care prezintă izbitoare analogii cu creația artistică", mai exact, două momente în care se produce o intervenție a poeziei în procesul elaborării filozofice. Unul este al concepției, celălalt al expresiei : „Fără spirit poetic, speculația filozofică n-ar ajunge niciodată la termenul ei [...]. Rolul imaginației poetice în cercetarea filozofică începe acolo unde mijloacele proprii se dovedesc insuficiente" ; tot astfel, „există momente în cursul expunerii filozofice în care spiritul, resimțind insuficiența mijloacelor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginii poetice". Excesul e condamnabil, căci „frumusețea scrisului filozofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii".

Prin urmare, „poezia poate atinge, în direcția aprehendării absolutului, intuițiile cele mai înalte, fără să împrumute conținuturile abstracte ale filozofiei", pe cînd aceasta „nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poeziei". Într-o formulare lapidară, „există o poezie fără filozofie, dar nu și o filozofie fără poezie" : concluzie discutabilă cel puțin prin caracterul ei global, nenuanțat. Ca în întreg studiul, demonstrația suferă de insuficienta precizare a conceptelor puse în relație : poezie, filozofie, mit.

Rezultatele cele mai importante ale cercetării întreprinse de Vianu sînt reluate în ultimul capitol, în legătură cu posibilitatea interpretării filozofice a poeziei. Filozofia („în ramura ei care nu s-a pozitivat, care nu s-a consacrat cercetării fenomenelor și n-a devenit știință") și poezia („poezia adevărată și marea poezie") sînt deopotrivă încercări de a cunoaște absolutul : cu ajutorul rațiunii și al conceptelor într-un caz, prin fantezie și intuiții în celălalt. Așadar, „filozofia și poezia sînt manifestări paralele în suprafață și convergente în adîncime". Coborînd deci pe direcția poeziei „pînă în acel punct ideal al adîncimii" și reurcînd pe direcția proprie filozofiei, „putem obține transmutația intuițiilor celei dintîi în abstracțiunile celei din urmă". Aceasta este metoda interpretării filozofice a poeziei, posibilă numai datorită „acelei comunicări mai adînci a lor, care rămîne, dealtfel, fără nici o influență cît privește formele lor particulare de manifestare".

Sprijinindu-se pe unul dintre termenii definiției sale, Vianu respinge două forme inadecvate ale interpretării filozofice a poeziei. Una este metoda alegorizantă, a cărei eroare e de a considera că în planul profund al poeziei se găsesc „concepții intelectuale închegate", că deci poeții sînt filozofi care se hotărăsc să-și exprime figurat concepțiile, eroarea de a interpreta simultaneitatea poeziei și filozofiei, ca momente spirituale, drept succesiune. Cealaltă e a criticii romantice, care caută ideile latente ale poeziei, pe care le putea găsi, într-adevăr, în poezia filozofică. Însă „poezia n-are nevoie să exprime idei, ci numai să se dezvolte din intuițiile spirituale ale absolutului". Paralelismul invocat aici de Vianu e al mijloacelor : „Ideea nu este decît una din formele în care se realizează intuiția absolutului, cealaltă formă o găsim în imaginile și armonia poeziei".

Prin cel de-al doilea termen al definiției de mai sus — adîncimea — Vianu regăsește metoda psihologiei structurale și pe cea a morfologiei culturii, cărora le arătase un mare interes în prima perioadă a scrisului său. Amîndouă pot contribui la apropierea și stăpînirea intelectuală a poeziei. Una pare a nu fi aplicabilă decît poeziei filozofic-didactice sau simbolice, cealaltă — numai poeziei care aparține unui ciclu cultural definitiv închegat, de aceea „metoda stilistică", care pornește de la unitatea de stil (derivînd din prezența unui etos unitar) a unei culturi, e „mai mult un instrument de investigație istorică". Insuficiența ambelor metode ține de preocuparea lor exclusivă pentru aspecte mai generale ale operelor : ele „tipizează opera și lasă, în consecință, să le scape ceea ce este cu totul unic în ea". Interpretarea filozofică a poeziei rămîne totuși o metodă posibilă și utilă, atît în istoria cît și în critica literară. Vianu o definește ca „mutație a intuițiilor în idei" și o susține astfel, în pagina ultimă a studiului, una dintre cele mai clare, mai inspirate și mai convingătoare : „Ideea de a coborî într-o creație poetică pînă la punctul în care întîlnim atitudinea față de viață și lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul și de a reface apoi drumul care urcă din acest punct pînă la ideea filozofică, este o îndrumare justă și fructuoasă. Peste adîncimile creației cade atunci o lumină intelectuală, cu ne-

putință de obținut altfel. Cine aplică însă această metodă trebuie să aibă grijă de a pătrunde cu adevărat pînă la ceea ce este unic, inedit și incomparabil în atitudinea și experiențele spirituale adînci ale poeților. Încercînd să transforme în idei aceste intuiții ale adîncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filozofic, așa cum a fost cazul atîtor critici în trecut, ci va întocmi un tablou spiritual original, în care, slujindu-se de limba filozofiei, comentatorul se va comporta ca tîlmaciul chemat să traducă, în limbajul inteligenței și în fața tribunalului ei, depoziția unui martor străin și care se rostește într-o limbă greu de priceput."

Filozofie și poezie înseamnă, în desfășurarea gîndirii esteticianului, o lărgire necesară a cadrului ei pe direcția verticalei, o prelungire a perspectivei dincolo de lumea fenomenală a operelor, spre profunzimile spiritului din care ele ies și ale cosmosului pe care încearcă să-l cuprindă. Dacă adăugăm că în anul publicării acestui volum Vianu scrie eseul despre *Adîncimea filozofică*, s-ar părea că avem toate motivele să credem că „adîncimea" a devenit una dintre problemele meditației lui. Să vedem studiile de estetică datînd din aceeași perioadă.

Două dintre ele, *Construcția obiectului în estetică* și *Artă și natură*, diferite, cum se vede chiar din titluri, tematic, sînt foarte apropiate prin atitudinea pe care o ilustrează. Părerea, destul de răspîndită, că în istoria artei există momente de îndepărtare a formelor artistice de formele naturii și momente de apropiere a plăsmuirilor artei de modelele lor naturale se bazează pe o înțelegere greșită a conceptului de natură : natura pare a fi „o totalitate de date, pe care spiritul nostru le găsește ca ceva deplin constituit înainte de începerea operațiilor sale". Concept cu totul antifilozofic, replică Vianu, căci, „departe de a fi o «dată», natura este pentru noi un «produs», rezultatul unei elaborații spirituale, ceea ce explică de ce istoria științelor sau artelor a putut propune despre ea imagini dintre cele mai felurite". O imagine a naturii a avut și clasicismul, definit deseori, în chip fals, ca o artă a îndepărtării de natură. Pentru clasicii francezi natura nu înseamnă însă „libertate, spontaneitate, lipsă de granițe, exuberanță de forme" : ceea

ce este natural este inteligibil, rațional, „conform cu exigențele inteligenței".

Urmărirea dezvoltării ideii de natură în arta modernă ar da „una din cele mai interesante cărți de psihologia culturii", a cărei concluzie „ar fi poate că trebuie să coborîm pînă la romantici și clasici pentru a găsi o natură concepută în acord cu omul. Dar, pe cînd acordul acesta era pentru romantici pur sentimental, pentru clasici el era intelectual."

În ce constă interesul acestui eseu ? Evident, în cele două idei — a naturii „produs" al spiritului și a naturii concepute în acord cu omul — în poziția față de real pe care ele o exprimă și care le conferă o semnificație anumită. Ideea naturii ca produs al spiritului este în sine kantiană, nu însă și înțelegerea acestui produs ca variabil, care e a morfologilor culturii (o aflăm, înainte de Spengler, la Alois Riegl), moștenitori ai subiectivismului, dar nu și ai raționalismului universalist al lui Kant. De morfologii culturii Vianu se deosebește întru cît ignoră planul profund al spiritului și al naturii, esențial pentru viziunea acestora. După deschiderea de perspectivă din *Filozofie și poezie*, Vianu se retrage iarăși, am spune, în cadrul obișnuit al gîndirii lui, nou fiind accentul pus pe caracterul activ al spiritului, care nu doar prelucrează natura, ci o „creează", și anume în acord cu sine și deci cu omul.

Tema „acțiunii creatoare a spiritului" e anunțată în celălalt studiu încă din titlu : *Construcția obiectului în estetică*. În discuție este aici raportul estetică-artă, nu artă-natură. Lumea artei este într-adevăr una de structuri obiective, permanente, cum susțin teoreticienii fenomenologi, care au redescoperit acest adevăr ; însă „perspectiva deschisă asupra acestor structuri, valoarea și semnificația lor sînt fapte care variază și care atîrnă de chipul în care spiritul se situează în raport cu ele". Obiectul esteticii nu-l formează pur și simplu aceste structuri obiective ale artei, pe care spiritul le găsește gata făcute, nerămînîndu-i decît să le descrie ; obiectul esteticii este rezultatul întîlnirii a două serii de factori, unii ținînd de aceste structuri, alții de spiritul care reflectează asupra artei : așadar, el „nu este dat în întregime, ci produs în parte". Ideea e plină de făgăduințe, însă ea este doar enunțată, oferită ca problemă. „Rezol-

varea ei va aduce înțelegerea mai deplină și justificarea necesară chipului în care cugetarea estetică a variat și uneori s-a regăsit pe poziții deosebite. Abia cînd vom cunoaște normele care călăuzesc construcția obiectului în estetică, vom înțelege și legitimitatea acelei oscilări a gîndirii, în legătură cu arta și frumosul, de care se frînge de obicei încrederea acordată științei noastre." Atunci vom înțelege, continuă el, reluînd în fond o idee din „proiectul de prefață" cunoscut, că „varietatea tezelor estetice este o consecință necesară a faptului că spiritul este ceva viu".

Dacă *Filozofie și poezie*, *Construcția obiectului în estetică*, *Artă și natură* reprezintă, în sensuri și grade diferite, depășiri ale cadrului teoretic fixat prin *Estetica*, mai toate celelalte studii ulterioare tratatului sînt, în esență, dezvoltări ale conceptului artei propus acolo.

Conceptul acesta conține în sine mai multe idei: a unității, a armoniei, a perfecțiunii. Ele sînt proprii în principiu tuturor modurilor de a organiza materia, de „a face", cel puțin ca scopuri; cu atît mai mult artei, ale cărei opere, prin latura lor autonomă, estetică, ating, toate, aceste țeluri. În *Asupra ideii de perfecțiune în artă* Vianu reia una dintre aceste implicații ale conceptului său de artă, nu pentru a o adînci sau explicita, ci pentru a o susține în fața evoluției moderne a esteticii și a artei. Argumentele sînt dintre cele mai caracteristice lui Vianu: istoria ideilor și sensul civilizației contemporane. „Frumusețea ca perfecțiune și arta ca rezultatul cel mai desăvîrșit al muncii omenești fac parte din ideile cele mai vechi ale esteticii [...]. Secole de-a rîndul, frumusețea și arta au fost socotite perfecte..." Perfecțiunea, înțeleasă ca „acordul unui lucru cu idealul său" ori ca „o unificare a varietății, care reproduce structura întregului univers" (are adică autonomia acestuia), este un concept cu un rol foarte important „în istoria gîndirii omenești". Începînd cu Kant, ideea de frumos e separată de aceea de perfecțiune și arta începe să fie înțeleasă ca un produs al geniului, „adică al naturii în om".

Artistul e diferențiat de artizan (procesul începuse încă din Renaștere) și opus acestuia ca un creator care participă la puterea plăsmuitoare spontană a naturii. Ideea de operă se modifică în același sens: „Epoca nouă nu mai

întrevede în ea forma închisă, integrarea varietății, unitatea care își ajunge, ci mai degrabă pretextul unor asociații libere, virtutea ei sugestivă", „schița, improvizația, notația descusută, tot ce sugerează mai mult decît exprimă este ținut într-un preț mai mare". Nu e vorba de opinii izolate, „o bună parte din curentele moderne în artele figurative, în muzică și poezie" ilustrează această concepție: a artistului spontan și a artei sugestive. „Se înțelege că, în asemenea condiții, ideea de perfecțiune artistică trebuia să fie izbită de impopularitate", recunoaște Vianu, care o apără decis, căci abandonarea ei și acceptarea ideii spontaneității amenință să întunece cu desăvîrșire sensul propriu al noțiunilor de „artă", „artist" și „operă". Reacțiile față de această din urmă idee nu lipsesc dealtfel: prin estetica fenomenologică, „știința generală a artei", contribuțiile unor esteticieni francezi, cu deosebire aceea a lui Valéry, „ideea de operă își recapătă înțelesul ei". Este evidentă, încheie Vianu - și acesta este al doilea argument al lui — „o nouă voință de a înfrăți arta cu munca, în comunicarea aceluiași elan constructiv al timpului nostru [...]. Lucrătorul cel mai modest și artistul cel mai rafinat tind să reintegreze aceeași stare de spirit. Ne apare din ce în ce mai limpede ideea că muncitorul și artistul se găsesc pe aceeași cale, cu deosebirea că acesta din urmă, fiind autorul unei lucrări perfecte, luminează drumul și indică ținta către care celălalt se silește neîncetat."

Cu această comunicare făcută la Congresul internațional de estetică, ținut la Paris în 1937, începe ceea ce am putea numi pledoaria lui Vianu pentru conceptul de artă pe care îl expusese în *Estetica*. Ideile, uneori și formulările, pot fi găsite, cel puțin în germene, acolo; nouă este atitudinea, defensivă și ofensivă totodată, în orice caz activă, nouă este conștiința că apără un anumit punct de vedere, ca și decizia cu care o face; nouă cel puțin pentru cititorul textelor sale, căci, oricît de vie va fi fost această conștiință pentru autorul lor și înainte, impresia „angajării" e departe de a fi cea mai puternică. Autorul *Esteticii* propune un punct de vedere și-l susține consecvent, respingînd tot ceea ce îl contrazice sau cel puțin delimitîndu-l, e adevărat; dar impresia dominantă la lectură este aceea, impunătoare, a cuprinderii întregului domeniu al artei și a

tuturor problemelor disciplinei și a rezolvării lor cu suverană obiectivitate. Poate de aceea *Estetica* ne apare ca lucrarea cea mai profesorală a lui Vianu. În studiile ulterioare care compun pledoaria de care am vorbit el reia și dezvoltă numai cîteva idei, dintre cele mai importante pentru el; reafirmîndu-le, Vianu reafirmă însuși fundamentul esteticii sale, conceptul său de artă, cum spuneam; trebuie să adăugăm însă că nu atît acest concept ca întreg, cît „jumătatea" lui relativă la condiția autonomă a artei, la latura ei estetică.

Să vedem cîteva dintre aceste texte prin care se continuă procesul început cu *Asupra ideii de perfecțiune în artă.* Eseul *Despre cîteva prejudecăți estetice* are o structură asemănătoare. „Acel care străbate largul domeniu al doctrinelor estetice, comparînd formele lor actuale cu mărturiile mai vechi, are prilejul să constate că, în cursul unei evoluții de milenii, s-au pierdut trei concepte fundamentale, a căror utilitate și funcțiune în zilele noastre se cuvin a fi judecate deosebit", constată Vianu. Cele trei concepte sînt: al artei ca imitație a naturii, al artei ca imitație a naturii frumoase și al artei ca meșteșug. Ultimul a fost abandonat mai ales de estetica modernă, căci artiștii au păstrat „conștiința că arta este o formă a tehnicii și că problemele ei sînt, de fapt, acele ale stăpînirii unui material". Iar din „estetica artei disociată de meșteșug, a pornit acea preferință a artei moderne pentru schița rapidă, pentru fragmentul nedesăvîrșit, adică pentru toate acele forme de manifestare în care spontaneitatea creatoare, momentul instinctiv și irațional a împins în umbră procedeul tehnic general". „O mare parte din estetica și arta modernă au crescut pe ruina principiilor enunțate mai sus", recunoaște Vianu, care schițează justificări parțiale pentru primele două, spre a încheia în chipul cel mai decis: „Ceea ce trebuie să recîștigăm însă neapărat din vechiul fond de idei pierdute ale esteticii este principiul artei ca meșteșug. Căci arta încetează să mai aibă vreun înțeles precis îndată ce începem a vedea în ea altceva decît o lucrare de transformare a materiei."

Vianu se opune tuturor tendințelor de dezagregare a formei artistice sau cel puțin de neglijare a ei, ceea ce este, fără îndoială, pozitiv; apărînd principiul că arta

este un mod de prelucrare a materiei, o varietatea a tehnicii, el ajunge însă în conflict cu un alt principiu cel puțin la fel de valabil: al artei ca mod de cunoaștere. „Toate teoriile moderne care încearcă a prinde caracterul distinct al artei în puterea ei de a reprezenta absolutul metafizic sau de a solicita lucrarea cunoașterii, mențin despre artă o părere care trece cu vederea ceea ce este mai izbitor în ea, adică puterea ei de a întruni într-o formă organică elementele răzlețe ale unui material amorf", scrie el, susținînd o reprezentare evident incompletă a artei, punînd un accent excesiv pe latura formală a artei pînă la absolutizarea ei, contrazicînd o mare parte din realitatea artei moderne, izvorîtă din aspirația la cunoașterea mai profundă a omului și a lumii, animată mai mult de ideea „adevărului" decît de aceea a „frumosului". De aici o anumită lipsă de ecou în epocă a acestor texte, admirabile, dealtfel, prin cursivitatea ideilor și a stilului, prin folosirea firească, neostentativă, a informației istorice și, nu în ultimul rînd, prin pasiunea supravegheată, dar indiscutabilă, cu care Vianu susține valoarea exemplară a artei, sensul ei civilizatoriu, solidaritatea necesară cu „largul destin al muncii umane, unde ea este chemată să joace rolul unui îndrumător".

Un asemenea rol a mai jucat, dealtfel, arta, în Renaștere mai întîi, adică în momentul în care se constituie tipul uman „activ încă și astăzi", apoi în epoca neoumanismului german (prin Goethe): „A doua oară după Leonardo, arta trecea la posturile de conducere ale civilizației moderne și idealul nostru de cultură a rămas profund influențat de revelațiile obținute cu acest prilej". În sfîrșit, un al treilea moment ar fi reprezentat de Ruskin, care „făcea încă o dată apel la artă ca la o forță capabilă să îndrumeze lumea de azi și să-i propună soluțiile ei de viață" (*Trei momente din istoria conștiinței estetice*). Mergînd și mai departe în trecut, vom descoperi că ideea de frumos formează baza însăși a culturii europene. „Cosmosul", conceptul central al culturii grecești, însemna nu numai totalitatea lucrurilor, dar și armonia lor. Descoperirea armoniei era țelul științei celor vechi, după cum „obținerea armoniei lăuntrice sau recunoașterea rostului fiecăruia în ansamblul armonios al lumii" era principiul moralei lor. Și cum ar-

monia este atributul frumuseţii, „este drept a spune că în experienţa estetică s-au format criteriile de cultură ale vechilor greci". „Ale grecilor şi ale modernilor", adaugă Vianu, căci aceştia din urmă, considerînd adevărul, binele şi frumosul drept ţinte permanente ale omului, afirmă, în acelaşi timp, că ele „cresc dintr-o comună nevoie de unitate a spiritului omenesc" : adevărul este unitatea, armonia ideilor noastre, binele — a faptelor, frumosul — a aspectelor sensibile. Iar ideea „unităţii", „sub categoria căreia modernii aduc şi adevărul şi binele şi frumosul, este o idee de provenienţă estetică". A afirma idealurile permanente ale omului înseamnă, aşadar, a afirma „permanenţa frumosului" (cum sună titlul acestui eseu) şi a „sensului estetic al vieţii", care constă în refacerea perpetuă a armoniei.

Vianu, care a început prin a privi arta din perspectiva culturii, şi-a schimbat treptat unghiul, poziţia, ajungînd, după faza „paralelismului", la subordonarea celorlalte forme de cultură faţă de artă. Aşezat în cercul artei ca într-un centru al lumii, el priveşte domeniul culturii şi chiar pe acela al vieţii sociale ca pe un cîmp de forţe active orientate spre realizarea armoniei pe care arta o atinge prin fiecare dintre operele ei, sau, mai exact, care ar trebui să urmeze această orientare : departe de a fi străin de realităţile timpului, Vianu are, dimpotrivă, o conştiinţă acută a caracterului profund conflictual şi a gravelor tendinţe de dezechilibru ale acelei epoci (eseurile sînt scrise în preajma sau în timpul războiului) şi le opune idealul artei, modelul ei, susţinut cu argumente istorice şi logice. „Conflictul, lupta, mişcarea nu pot fi niciodată dorite pentru ele însele, scrie el. Conflictul nu poate fi un scop. Ţinta finală este tot armonia..."

Vianu atinge treapta cea mai de sus a entuziasmului estetic atunci cînd (în *Semnificaţia filozofică a artei*) priveşte arta şi armonia ei ca pe modelul şi ţelul universului întreg. Lumea este un proces, în care „sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile", al căror echilibru este însă precar : „Intregul proces al lumii se sileşte către perfecţiunea artei, de care se apropie din cînd în cînd fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificaţia filozofică a artei constă în faptul de a reprezenta

de pe acum, în formele ei proprii, prefiguraţia ţintei generale către care se sileşte întregul univers, cu reuşite deocamdată parţiale şi instabile."

Mai toate ideile susţinute în „pledoaria" pe care am urmărit-o revin în *Problemele filozofice ale esteticii*, în cursul unei demonstraţii ample avînd ca obiect raţionalitatea profundă a artei, caracterul de totalitate organică al operei şi fuziunea dintre spirit şi materie pe care aceasta o reprezintă, în sfîrşit, raportul dintre determinare şi libertate în cazul creaţiei artistice. *Problemele filozofice ale esteticii* este prima încercare făcută de Vianu după *Estetica* de a examina într-o construcţie teoretică unitară aspectele definitorii ale operei de artă şi ale actului creaţiei. Cu un alt punct de plecare (problemele comune filozofiei moderne şi esteticii) şi urmînd un alt plan, el ajunge la concluzii care nu diferă în esenţă de cele stabilite în tratat : dovadă, dacă nu neapărat a „adevărului" lor, cel puţin a consecvenţei de gîndire a esteticianului.

Următoarea sinteză — şi ultima, căci profesorul avea să se ocupe de aici înainte de literatura universală şi comparată, schimbînd, în consecinţă, şi direcţia principală a preocupărilor sale teoretice — o reprezintă *Tezele unei filozofii a operei*. Această scriere exemplară prin rigoarea geometrică a alcătuirii, prin densitatea substanţei şi lapidaritatea formulării reia, într-o formă concentrată, multe dintre ideile care compun structura, fondul doctrinei estetice a lui Vianu şi pe care analiza noastră a încercat să le identifice şi să le urmărească în apariţia, fixarea şi revenirile lor : *Tezele unei filozofii a operei* pot fi considerate ca „mica estetică" a lui Vianu sau „breviarul" lui.

In pagina introductivă la aceste *Teze* Vianu vorbeşte de „rodul întregii lui osteneli" ca de „o singură operă". Tot scrisul lui alcătuieşte, într-adevăr, o mare unitate, ale cărei părţi se întrepătrund şi se determină reciproc. Volumele VI şi VII ale acestei ediţii grupează mai toate textele estetice, prilejuind o mai amplă şi mai exactă cunoaştere a concepţiei despre artă a lui Vianu decît aceea pe care au putut-o mijloci retipăririle parţiale din ultimii ani. Este sigur însă că imaginea completă a gîndirii esteticianului va rezulta abia la capătul redescoperirii integrale şi a altor

„capitole", în primul rînd acelea cuprinzînd studiile de filozofia culturii sau acelea consacrate diferitelor arte.

Cît despre paginile adăugate aici ca „postfață", ele au încercat să schițeze harta operei esteticianului și procesul constituirii acesteia. Unitatea esteticii lui Vianu este evidentă, dar ea nu exclude, am văzut, contradicția sau cel puțin divergența punctelor de vedere; am spune că tendința centripetă, de subordonare a ideației față de punctul fix care e conceptul de operă, este concurată de o tendință centrifugă, de înțelegere mai liberă, fără „prejudecăți", a realității artei, ceea ce face ca estetica lui să fie mai mult decît un bloc compact și monoton. Cît despre impresia de „sigur" și „definitiv" pe care o provoacă fiecare scriere, ea e datorită mai ales tonului și stilului, care sînt ale profesorului. Dincolo de ele descoperim mișcarea propriu-zisă a gîndirii, nescutită de contraziceri și nesiguranțe, un spirit neliniștit, care-și cucerește adevărurile (poate de aceea le declară solemn, ca pe niște victorii) și le apără cu patetism (chiar dacă disimulat sau obiectivat), căci ele privesc nu numai *știința*, ci și *existența* lui și a omului în general.

GEORGE GANA

INDICE DE NUME [1]

A

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

Ş

T

U

V



CUPRINS